المنظمة العربية للترجمة

مجموعة مو

بحثٌ في العلامة المرئية

من أجل بلاغة الصورة

ترجمة

د. سمر محمد سعد

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية

بحثٌ في العلامة المرئية

من أجل بلاغة الصورة

المنظمة العربية للترجمة

مجموعة مو

فرانسيس إدلين، جان ـ ماري كلينكنبرغ، فيليب مانغيه

بحثٌ في العلامة المرئية

من أجل بلاغة الصورة

ترجمة

د. سمر محمد سعد

مراجعة

خالد ميلاد

الفهرسة أثناء النشر - إعداد المنظمة العربية للترجمة
إدلين، فرانسيس (مجموعة مو)
بحثٌ في العلامة المرئية: من أجل بلاغة الصورة/ فرانسيس إدلين، جان - ماري كلينكنبرغ وفيليب مانغيه؛ ترجمة سمر محمد سعد؛ مراجعة خالد ميلاد.
590 ص. - (لسانيات ومعاجم)
يشتمل على فهرس.
ISBN 978-9953-82-497-0
1. البلاغة. 2. التصوير. أ. العنوان. ب. كلينكنبرغ، جان - ماري (مؤلف). ج. مانغيه، فيليب (مؤلف). د. سعد، سمر محمد (مترجم). هـ. ميلاد، خالد (مراجع). و. السلسلة.
701

«الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة
عن اتجاهات تتبناها المنظمة العربية للترجمة»

Groupe μ
Edeline, Francis, Jean-Marie Klinkenberg et Philippe Minguet
Traité du signe visuel: Pour une rhétorique de l'image



المنظمة العربية للترجمة
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 5996 - 113
الحمراء - بيروت 2090 1103 - لبنان
هاتف: 753031 - 753024 (9611) / فاكس: 753032 (9611)
e-mail: info@aot.org.lb - Web Site: http://www.aot.org.lb

توزيع: **مركز دراسات الوحدة العربية**
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 6001 - 113
الحمراء - بيروت 2407 2034 - لبنان
تلفون: 750084 - 750085 - 750086 (9611)
برقياً: «مرعربي» - بيروت / فاكس: 750088 (9611)
e-mail: info@caus.org.lb - Web Site: http://www.caus.org.lb

الطبعة الأولى: بيروت، حزيران (يونيو) 2012

المحتويات

القسم الأول
مدخل إلى الواقعة المرئية

الجزء الثاني
سيميائية التواصل المرئي

الجزء الثالث
بلاغة التواصُل المرئي

الجزء الرابع
نحو بلاغة عامة

لائحة الجداول

لائحة الأشكال التوضيحية

مقدّمة المُترجِمة

يتميَّز عمل مجموعة مو (μ) في **مركز الدراسات الشعرية** التابع لجامعة لييج في بلجيكا، بأبحاثه المرتكزة على تداخُل الاختصاصات الذي يستلزم عملاً جماعياً لا يُمكن من دونه خلق إطار نظري بين البلاغة، والشعرية، والعلاماتية، ونظرية التواصُل الألسني والمرئي. وما كتاب **بحث في العلامة المرئية** إلا ثمرة هذا العمل الجماعي المُركّب الذي بدأ منذ عام 1967. إذ يُحاول مؤلِّفوه، في انطلاقهم من أن الصورة المرئية لُغة، أن يصفوا القواعد العامّة لبلاغة هذه اللغة. وذلك لإتاحة إمكانية تطبيق البلاغة العامّة على الفنون كلّها. وقد اعتمدوا في ذلك على أمثلة مُستقاة من مختلَف الفنون والثقافات ومراحل التاريخ. ممّا جعل عملهم الذي يمحو الحدود الكلاسيكية بين العلوم الإنسانية والفنون عملاً مُنقطِع النظير، وسبقاً في خلق قواعد عامة للعلامة المرئية «الصورة» مستوحياً أسئلته الكبرى من ثقافات العالم أجمع.

غير أنّ أهمّ ما ينطوي عليه مضمون هذا الكتاب يتلخّص في بعض النقاط الآتية:

1 ـ تمييزه بين العلامة الإيقونية القائمة على المُشابهة، والعلامة

التشكيلية القائمة على الرمز. الغرض من هذا التمييز هو دراسة العلامة التشكيلية بوصفها علامةً تامّة غير مرهونة بالمُشابهة. فاللون الأحمر ليس مُثيراً لأنّه شبيه بالدم المُراق وحسب، بل لارتباطه بخصائص رمزية أُخرى. وبمعنى آخر، قد يتكوّن الدالّ الإيقوني والدالّ التشكيلي من مادة واحدة، ولكنّ مدلولَهما يختلف نتيجة اختلاف شكلهما. على هذا الأساس ينبني تصوُّر المُتلقّي وإدراكه. فرسم دائرة حمراء مثلاً يُمكِن أن يُدرَك من الزاوية الإيقونية بوصفه كُرَةً أو شمساً غاربة، ومن الزاوية التشكيلية بوصفه رمزاً لفكرة الدائرية أو لفكرة الحرارة والوهْج. وبالتالي يهتمّ التشكيلي بالدائرة في ذاتها، ويهتمّ الإيقوني بما تُمثّله الدائرة أو تُشبهه.

2 ـ استناداً إلى التمييز السابق، يُسجّل نظام إرجاع الدالّ إلى المدلول نقطة تحوُّل في صميم عملية التلقّي التي تنطلق حركتها من إعادة تصنيف الفنون المُتداخلة في مجموعات مفهومية جديدة. فثمة تشكيلات الجمود التي تُمثّلها سيميائية العمارة وبلاغتها التشكيلية والإيقونية، وتشكيلات التعدُّد المُتمثّلة بفنّ النحت الذي يختلِف فيه إدراك بلاغة العلامة المرئية باختلاف زاوية الرؤية، وتشكيلات حافّة اللوحة وعلاقتها بفضائها الدلالي. طبعاً تصنيف هذه التشكيلات بهذه الطريقة ليس اعتباطياً؛ لأنه يستند إلى قوانين الأسلبة التي تضمن مقروئية كلّ ضربٍ من ضروب بلاغة الصورة المرئية حتى في أدق تفاصيلها.

3 ـ أما ما تُفضي إليه عملية التلقّي للعلامة المرئية فهو الجوّ الشعوري (الإيتوس) شديد التعقيد بمستوياته الثلاثة: المستويان الافتراضيان وهما: الجو الشعوري النووي أو الثلاثي الناتج عن بنية الشكل ذاتها، ولا يوجَد إلا كعلاقة بينية خالصة، والجوّ الشعوري

المُستقلّ الذي يتناول التشكيل الفني كنموذج معزول لا سياق له، والمستوى التكويني الذي هو وظيفة بنية الشكل، والمواد التي تُكوِّنه، والسياق الذي يندرِج فيه.

قد يكون التلقّي المدروس بهذه الطريقة أعمقَ موضوعات هذا الكتاب، لأنّه يُركّز على أنّ إدراك انتظام الشكل الفنّي ليس تلقائياً، بل يرتبط ارتباطاً وثيقاً بإدراك ما يُحقِّق بلاغة العلامة بدءاً من الوحدات اللونية الصغرى ومكوّناتها الثلاثة: اللون الخفيف، والإضاءة، والإشباع، وانتهاء بالتكامل الذي يُحقّقه الشكل بين أيقونية اللون وتشكيليّته. ومن ثّمّ يتركّب الجو الشعوري من ثلاثة أبعاد إدراكية: إدراك البلاغية، وإدراك مرونة الشكل، وإدراك المُتغيِّرات.

في ما وراء هذه النقاط الثلاث التي أجملتُ بها مضمون الكتاب، تكمُن دواعي ترجمته إلى اللغة العربية. ولعلّ أوّلها أنّه يُدخِل في النسق الثقافي العربي نظرية مُبتكَرة في فتح دراسة الفنّ على آفاق العلوم الإنسانية المُتكاملة. فمثلما نتواصل مع النص الأدبي من خلال العبارة وبلاغتها، نتواصَل مع اللوحة أو المنحوتة بالعبارة وبلاغتها. وإذا كان الأدب يستعين بالاستعارة والمجاز بأنواعه، فلماذا لا يستعين الفنّ المرئي بوجوه البلاغة الأدبية ذاتها؟

لاشكّ في أنّ القارئ العربي سيقع في هذا الكتاب على موضوع لم يألفه من قبل. وسوف يُصادِف أيضاً مصطلحاتٍ ومفاهيم جديدة وصعبة. ذلك أنّ لُغة الكتاب بصورةٍ عامّة، تُرجِع إلى عدّة سياقاتٍ في وقتٍ واحد، وعباراته التحليلية تنهض بعدّة مسارات متوازية، وبالتالي تأتي مُصطلحاته لتدلّ دلالةً دقيقة على ما يكتشِفه التحليل. ولذلك لجأ المؤلِّفون إلى توليد مصطلحاتهم المُنسجِمة مع دقّة منهجهم وتعقيده، بالاعتماد على جذور ألفاظٍ يونانية ولاتينية

قديمة. وهذا ما جعلني أستعين بكتُب الفنّ من جانب، وأتوسَّل السياق توسُّلاً مُضاعفاً من جانبٍ آخر كي أعتمِد مُصطلحاً عربياً قابلاً للحياة ويؤدي المعنى دون غموضٍ أو إبهام. وغاية المُنى أن أكون قد وُفِّقت.

د. سمر محمد سعد

تمهيد

يندرج هذا الكتاب في مشروع غاية في الرحابة: هو مشروع بلاغةٍ عامة. كان يمكن، بأريحيةٍ لمؤلفي هذا الكتاب الثلاثة أن ينصحوا من يريد أن يُكوِّن فكرةً دقيقة عن المشروع موضوع البحث، بأن يدرس بحوثهم السابقة. غير أن قراءة السطور اللاحقة قد توفر عليه مشقة ذلك.

ينطلق هذا المشروع من حقيقة شائعة مفادُها أن ثمة استعمالات لغوية تتوقف فيها الوظيفةُ المرجعية عن أن تكون أولية، وحيث يتحول المُستعمِل صوب العامل المُتمثل في الرسالة ذاتها. فقد ننزع إلى أن نُعبر عن هذه الاستعمالات بشكلٍ مُوارِب: فالكَف عن تسمية الهِر هِراً، بل تسميتُه المخرمش، أو صَلَف المنزل، أو كتلة الوبر، أو مُواء، يعني أن نُدرِج في اللغة منطق تعدد المعاني، وتعدد الأصوات. ربما تكون استخدامات مُوارِبة، لكنها تستجيب لقوانين صارمة. وهي قوانين سنُسميها بلاغيةً، تمجيداً لهذا العِلم القديم، وهو، على خلاف ما رددناه من حماقة، علمٌ كان قد عرف كيف يتناول هذه الظواهر بجدية وكيف يفهمها في عمومياتها.

بلاغةٌ إذاً. لكن لِمَ عامة؟ قِوامُ الافتراضِ الأول، أنه إذا كان ثمة

قوانين عامة للمعنى، والاتصال. وهذه مُسلَّمة السيميائية؛ يمكن حينئذٍ أن نجِد فيها ظواهر مُتعددة الأصوات شبيهة بما استطعنا أن نُلاحظه في اللغة الشفوية. قِوامُ الافتراضِ الثانوي، بعد ذلك، أن أداليات عامة إلى حد ما هي قيد الإنجاز: عامة إذاً هي مستقلة عن المجال الخاص الذي تتمظهر فيه.

بدأ البحث منذ عشرين عاماً من الآن، بإعادة صياغة لسانية لهذا الجُزء من البلاغة القديمة التي كانت تُشكل الفصاحة. وقد سبق أن تمكنا، في أثناء هذه المرحلة، من تعميم القواعد المُستخلَصة، وذلك بتطبيقها على عباراتٍ مُعقدة كالقص (مجموعة μ، 1970a، 1970b)، أو على أجناس تقوم على تعريف أثرٍ بلاغي خاص، كالشعر (مجموعة μ، 1977).

سوف نجد هاهنا، مرحلةً جديدةً لهذا البحث متوافقة مع المشروع الأولي (مجموعة μ، 1967): وهي مرحلة تطبيق النماذج البلاغية على التواصل المرئي.

غير أن هذا التطبيق كان يُثير، منذ البداية، مُشكلاتٍ هائلة. وكان في مُستطاع الباحثين المُعاصِرين الذين نَدين لهم بإعادة تأهيل البلاغة. سواءٌ أتعلق الأمرُ بِ جاكوبسون (Jakobson) (1956)، أم بـ لوفان (Levin) (1962)، أم بـ رولان بارت (Roland Barthes) (1964)، أم بـ أمبرتو إيكو (Umberto Eco) (1967)، أو تودوروف (Todorov) (1967). أن يُعولوا على تقليدٍ علمي مترسخ كما ينبغي: هو تقليد اللسانيات. ولئن تضمنت هذه الكنيسة عدداً غير قليل من المُصلِّيات، فقد كان فيها مجموع هام من المُصطلَحات التي أمكن الاتفاق عليها. لكن الموقف هنا مختلف اختلافاً كلياً: إذ لايزال علم السيميائية المرئية غامضاً في الردهات.

وإذ إن جوهر العرض اللاحق ليس مُخصصاً مباشرةً للبلاغة المرئية، بل بالأحرى لإرساء قواعد هذه السيميائية، التي سوف يتمكن الموضوع البلاغي من النهوض عليها.

في وُسعنا بطبيعة الحال أن نناقِش، كما شئنا، الموانع الإبستيمولوجية «المعرفية» التي كبَحَت تطور نظرية الصورة. وحينئذٍ سنرى أن هذا العلم قد عانى في نشأته ضربَينِ من التشوه.

التشوه الأول، ماثلٌ في العلاقة المتميزة التي سرعان ما عقدها مع نقد الفن. فحتى اليوم أيضاً، نجد أن عدداً من الأبحاث التي تنتمي إلى علم العلامات المرئية ـ وحتى أكثرها جدارةً في بعض الأحيان ـ ليست أكثر من تحليلاتٍ دقيقة للمؤلَّفات، أو تأملات جمالية، تُغلفها ببساطة كِسوةُ لغة تمنح نفسها مظاهر الخطاب العلمي الأنيق. العاقبةُ الكُبرى لهذا العُهْر أن «النظرية» لا تُفضي إلى تصور شيءٍ آخر غير الملفوظات الخاصة التي لا ننفك نعد لها نماذج مناسبة. إن هذه المصطلحات، الجديدة في كل مرة، وغير القابلة للتحويل، لا تستطيع اكتساب تعميم المُصطلَحات التي تُكوِّن معرفةً ما.

التشوه الثاني، هو إمبريالية اللسانية. فخلال هيمنتها التي قليلاً ما واجهت اعتراضاً، حصل تحويلٌ اصطلاحي صريحٌ وبسيط: وهكذا قَبِلت نظرية الصورة مصطلحات مثل «التركيب النحوي»، و«التقطيع»، و«السيمة»(*)، وهي مُصطلحات كانت في انتظار أن تعرّف، تُحكم بألا تكون إلا مجازاتٍ مُريحة. لكنْ لايزال لهذه الإمبريالية المتقهقرة الآن، أثرٌ مضلل: فقد أسهمت في أن تولِّد عند

(*) هي أصغر وحدة دلالية ألسنية ذات معنى، سنسميها منذ الآن وصاعداً سيمة.

أولئك الذين كانوا واعين بمخاطر تنقيل المُصطلحات، رفضاً، غير مُسوَّغ هو الآخر، لِلتعارُض بين اللغة والتواصل المرئي. وهكذا، مع إلقاء كل شيء، الصالح مع الطالح، حرمنا أنفسنا من فائدة علومٍ دقيقة أخرى، كعِلم البصَريات، وعِلم وظائف أعضاء الرؤية، وعلمَ نفس الإدراك (وهي العلوم المذكورة تحديداً في الفصل الثاني من هذا الكتاب).

ولما لم يكُن هدفنا هنا المساهمة في تاريخ العلوم في القرن العشرين، فلن نُطيلَ نِقاش الحال الراهنة للبحث. ومع ذلك، سوف يُخصَّص الفصل الأول ـ الذي يمكن لقارئٍ يستعجل التنظير، أن يقرأه سريعاً ـ لِنقاش بعض المقاربات الحديثة للحدث المرئي.

وإذا ما ابتغينا، بصورةٍ مُطلَقة، أن نُدرِج هذا العمل في تيار ما، فسوف يكون في وُسعنا أن نَعُدَّه سيميائياً. سيُفهَم في الواقع أننا نتمثل الصورة المرئية من حيث هيَ نظام من الدلالات، وذلك بافتراضِ أن لِهذا النظام تنظيماً داخلياً مُستقلاً. وعليه سوف تتكون دراسة الصورة من وضع منوال يأخذ هذا التنظيم في الحُسبان، وذلك بأوضحِ طريقةٍ مُمكِنة وأعمها.

إلا أن لعلوم أخرى، كعلم الجمال، هذا الطموح نفسه أيضاً. إذاً سيهمنا تعلقناً بمراعاة ما لمَّحنا إليه تواً أكثر من معرفتنا للون العلم الذي سنرغب في رفعه فوق رؤوسنا.

الحق، أن اسم السيميائية غالباً ما يحمل ضروباً من الخلط وسوء التفاهُم (كتلك التي يحملها علم الجمال). ولذلك استطعنا أن نشهد ولادة أبحاثٍ تنسب نفسها إلى «سيميائية فن الرسم الزيتي» (مع اعتبار أن الرسم الزيتي مفهوم بالمعنى الحصري، وهو ما سنعود إليه)، أو «سيميائية السينما»: كما لو كان لاحتضان الاسمِ السحري

لموضوع تجريبي أثرٌ آلي يُحوِّل موضوع التجربة هذا إلى موضوع عِلم. والحال أنه ينبغي القول: إن لهذه العلوم اليوم كثرةً من الأوثان. ثمة، في الأكثر، معرفة سيميائيةٌ قابلة للتطبيق على هذه الميادين التي غالباً ما يظل تعريفها الثقافي ضمنياً.

سيختلف منظورُنا اختلافاً جذرياً: فنحن إنما ننوي أن نبقى على هذه الدرجة العُليا من التعميم التي يتضمنها مفهوم المنوال نفسُه.

سيكون لهذا الرأي المُبتسَر عن التعميم آثارٌ مُزعجة. إذ، سيكون على القارئ مثلاً أن ينتظرَ بعضاً من دوافع اضطرابٍ في عاداته. ونحن نعتذر منه سلَفاً.

إن تحليلاً نظرياً، معمقاً بعض التعمق، للصورة المرئية، يُفجِّر في الواقع عدداً من المقولات المُتلقاة؛ وبالمقابل، يُفضي إلى تجمعات مُشينة إلى حد ما؛ وأخيراً، يدفعنا إلى الحذَر من المُصطلحات المُتلقاة لتناول الظواهر المرئية، ويدفعنا، بالتالي، إما إلى اقتراح مُصطلحاتٍ جديدة، وإما إلى تعيين معانٍ جديدة لِمصطلحاتٍ قديمة.

ذلك أننا اعتدنا دراسة الصورة بحسب معايير متنوعة بعض التنوع، منها اثنان يبدوان لنا مُهيمِنَين.

يدفع المعيار الأول، إلى تجميع الصور وفق مأْسَسَتِها. وهكذا سوف نتحدث عن الصورة، والسينما، والمسرح، والنحت، وهلم جراً. أما المعيار الثاني، فهو من طبيعة تاريخية: فهو يدفعنا إلى تجميع الصور وفق الدور الذي استطاعت أن تقوم به في لحظة معينة. وهكذا سوف نتحدث عن المستقبلية (التي تجسدت في فن الرسم، كما في اللباس، والطبخ)، وعن الانطباعية، وعصر النهضة، وهلم جراً.

على الرغم من أن لهذه التصنيفات ملاءمتها الجلية، فهي تشكل افتراضات ثقيلة لقيام علم علاماتٍ مرئية.

بديهيٌ أن للأجناس ميزتها الاجتماعية، والسيميائية أيضاً. فالسينما مكانٌ غني بتلاقي البنى الزمنية ـ التي سمحت نظرية القَص بدراستها ـ وبنى سمعيَة، وبنى لغوية، والمحصل الذي يخرج من هذا التلاقي أصالتُه.

كذلك يُثير المسرح، بحكم أنه يتلاعب بالمكان، واللغة، والجسد، مُشكلاتٍ هامة. لكن «بديهية» هذه الميادين تجريبية كلياً: فلا ينبغي أن تنسِينا وفرة وجود السينما في ثقافتنا تعقيد المُشكلة. إذ ليس بِمقدور أي عِلم أن يتطور إذا قلبنا الأوضاع وبدأنا من النهاية... لذا اخترنا بصورة قطعية الطريقة التي تنطلِق من البسيط إلى المُعقد، مُخاطِرين بالتعرض للاتهام بديكارتية ساذجة.

طموحنا إذاً، أن نُعِد مُصطلحاتٍ عامة تسمح بدراسة الصورة أياً كان الشكل الاجتماعي الذي تأخذه، وبصرف النظر عما إذا كان هذا الشكل شرعياً أم لا، (رسم، سينما، لكن أيضاً الطابع البريدي، قطعة نقدية، رسوم أطفال): ما يهمنا اليوم هو المنوال الذي يضم هذه التجليات المتنوعة، وسنرجئ اختبار المقولات المُعقدة التي يبدو أنها تشغَل مُعاصِرينا.

هذا لا يعني أننا ننفر من تمثل هذه التجليات: فاعتباراتنا لعِلم علاماتٍ مرئية موسعٍ سوف تثبت ذلك. (مثلاً للتصوير ثُلاثي الأبعاد، أو لفن العمارة).

أما المفاهيم التاريخية ـ وهذا هو المعيار الثاني ـ فسيكون علينا أيضاً أن نتعلم الحذَر منها. ففي الواقع، غالباً ما تُفضي هذه المفاهيم إلى أن تُصيب بالركود، سريعاً، بعضَ الأشياء التي تُحَف معرفتها بالشك.

فَلْننطلِق من مثال محسوس: ولِيكُن الموضوع التاريخي للقرن العشرين المعروف باسم «الفن التلصيقي» (Collage). لقد تمكنَّا من أن نشهد، في لحظةٍ تاريخيةٍ مُعينة، ولادةَ سلسلة من الأعمال الفنية المسماة بهذا الاسم. يبدو سريعاً أن ثمة، من وُجهةٍ نظر ما، عائلتين كبيرتين من الملصقات، لا يمكن أن نخلِط بينهما من وجهة نظر السيميائية. فهما ماثلتانِ، من جهة، في الأعمال التي تستخدم مواد غير متجانسة، وتشتغل بالتالي على التركيب (الورق المُلصَّق لبيكاسو (Picasso)، شويترز (Schwitters)، وبراك (Braque))، وهما، من جهةٍ أخرى، ماثلتان في أعمال تُمثِّل عمليات جمع عناصر تُعَدُّ مُتنافرةً بالنظر إلى وظائفها المُعتادة، سواء تحققت هذه العمليات أم لم تتحقق بواسطة مِقَصات أو لاصِق (تلك هي مثلاً حال ملصَقات ماكس إرنست (Max Ernst) المشهورة، أو مُلصقات كارلمان (Carelman) وستاس (Stas))، الأقرب إلينا). إذاً نحن نشتغل هنا على المدلول. وهي طريق ثالثة، وسطى، شقها جيري كولار (Jiři Kolař). فلمقولة الملصقة بطبيعة الحال بعض من التماسُك: فما يُسوِّغها هو تفاعُل أثر بين هذه الأعمال المختلفة، وتفاعُل موقفٍ إزاء بعض القواعد الكفيلة بإدارة الواقع واستعمالاته الاجتماعية. فلا عجَبَ، من وجهة نظرٍ أخرى، من أن تُسوِّغ الوسائل المُفعَّلة - بلِعبٍ على التركيب في حالٍ أولى، وعلى التصوير في حالٍ ثانية - مُقارباتٍ مُختلفة جذرياً لهذه العائلة من المُلصقات.

ومثلما ننوي مُجاوزة التصنيفات بحسب الأجناس، سيكون علينا إذاً، أن نُعفي أنفسنا من المقولات التاريخية، التي لن تكون في نظرنا، إلا نقاط تُعرف مُريحة.

وبالمقابل، نقول، سوف نجهد لِلمُباشرة بتجميعاتٍ مُدهِشة. ومثلما أن بلاغةً لسانية كانت قد سمحت برؤية القرابة الحميمة بين

الاستعارة والمجاز المرسل، فإن التفكير بحدية في نظرية عامة للصورة المرئية، يُفضي إلى أن تُرينا ما هو مُشترَك بين خطاطة وصل كهربائي وصورة شمسية (فوتوغرافية)، بين نقش أثري في مِبْوَلة، وتزويق الأسلوب (خط واضح)، بين بييرّو ديلا فرانسيسكا (Piero della Francesca)، وخربشة طِفل، كما بين طوطم هندي من الشاطئ الغربي وبوسان أو فينلي، وبين الـ «بينيي» اليابانّي وسيراميك مدينة رُوان.

الصعوبة الأخيرة، وليست الأقل صعوبة: هي اللغة الواصفة. فضروب الخطاب المُختلفة التي تقاسمت حتى اليوم الشيء المرئي، لا تتفوق تحديداً بإجماعها. ليس فحسب لأن لِبعضها استعمالاً مجازياً لِمُصطلحات لها معان تقنية مُحددة في بعضها الآخر (فأي معنى يكتسِب مصطلَح المادة الخاص بدارس السيميائية، عند الناقد الفني؟ ومُصطلح الموضوع الخاص بدارس علم النفس الغشتالتي؟ ومصطلح انتقال عند المحل؟ . . . إلخ)، كذلك الخلافُ كبير داخل ميدانٍ علمي بذاته. إنها مرة أخرى طريق مليئة بالأفخاخ التي تنفتح أمام أولئك الذين سَيُجازفون بالكلام عن الصور، والأشكال، والتشكيلات. . .

ينْدُر، في الجوهر، أن يكون لهم غير خِيارٍ واحد بين موقِفَين، يُمثل كُلٌّ منهما عيبَه ومزيَّته. إما أن يعلنوا قطيعةً مع الماضي، ويبتدعوا مُصطلَحية جديدة جذرياً، وإما أن يجازفوا باستخدام كلِمات القبيلة، جاهدين في جعلِها أحادية الدلالة. في الحال الأُولى، يُخشى أن يُشبه عَرضٌ في أساسه صعبٌ، طلْسماً غير قابلٍ للقراءة، أي يُشبه عملَ هؤلاء «المجانين الأدباء» ـ كما يدعوهم أندريه بلافييه (André Blavier) ـ وهم مجانين خاصة، لأنهم قليلاً ما يأبهون بالتواصل (نعلم بما جرى في مجال علم النفس الألسني، للزوج

داموريتّ (Damourette) وبيشون (Pichon). وفي الحال الثانية، يتعاظم الخطر إذ يسمحون لأنفسهم بالتقدير التقريبي، وباضطراب الفن، وجُبنُ الالتباس، وبأن يُقرَؤوا، على أية حال، حتى لو كانوا الأكثر صرامةً في العالَم، من خلال نظارات مُشوِّهة.

كما العهدُ دائماً، حين يتصل الأمر بالعَرض، سَيفرِض الحل «الوسط» نفسَه. لذا سوف نقترح، من غير إفراطٍ في الوهم، معنىً دقيقاً لِبعض المُفرَدات الدارجة، مثل حبة، ونمط، أو موضوع. لكن كان من المحتم أن تتلقى بعض الكلمات النادرة (مثل كلمة تشكيل أو شكل) معنىً مُزدوجاً، سوف ننكب على تمييزه. ومن جهةٍ أخرى، حتَّمت إعادة التقطيع المُعلَن عنها بعض الإبداعات التي جهِدنا في الحد منها. ولا نعرف كثيراً ما سيكون رد فعل القارئ الذي نُقدِّم له الفورميم (الوحدة الشكلية الصغرى)(*)، والبلاغة التصنيفية، وفن تشكيل الإيقونات. لكنْ ألم يُعيرونا، في ماضٍ قريب، تحويلات (الأيْض)، وتحويلات البلاسما، المُستخدَمة مع ذلك منذ القِدَم؟

كان يمكن أن يكون عنوان هذا الكتاب بلاغة الصورة ـ العنوان الذي أعلناه غير ذي مرة ـ أو بلاغة فن الرسم الزيتي.

حين قدَّم أحد أعضاء مجموعة (μ) مداخلة موجزة بعنوان: ائتلاف الصورة. في مؤتمر السيميائية الدولي الأول، في قسم مُخصَّص للعلامة الإيقونية، وجد أن أحد المشاركين يسأله بِحُسن نيةٍ لماذا لم يُسمِع العضو المذكور صوته في واحد من أقسام السيميائية الأدبية الكثيرة...

(*) ارتأينا استخدام مصطلح الوحدة الشكلية الصغرى، لأن وزن فعليم غير شائع في أوزان اللغة العربية.

الصورة كان يمكن أن تخدم الكلمة كثيراً الأسلوبيةَ الأدبية التي تتطلب من بعضهم بذل جُهدٍ حقيقي لكي ينسى أن كلمة صُورة التي تحتل (خمسة أعمدة في مُعجم روبير الكبير، الطبعة الأولى) تعني:

1. إعادة إنتاج معكوسة يُعطيها سطحٌ مصقول عن شيء ينعكِس فيه. مثال: نرسيس عاشِقُ صُورتِه؛

2. تمثيل شيء من خلال الفنون التخطيطية، أو التشكيلية. مثال: ميدالية مصكوك عليها صورة مِلِك.

يجب انتظار مُعجم (*Quinto*) لِنقرأ: معنىً خاصاً. وأدبياً. انظر: مجاز، تشبيه، تشكيل، استعارة. مثال: «تعبيرٌ يرسم صورةً».

لقد انشغلت المجموعة التي تُوقِّع هذا الكتاب زمناً طويلاً، مع آخرين، بتلك الضروب من الصور، التي راقَها أن تسميها «تحويلات» أو بالتنازل للاستعمال الشائع «تشكيلات». وبعد عشرين سنة، سوف نُزوِّد الجمهور ببحثٍ عن بلاغة الصورة، بالمعنى الثاني في **مُعجم روبير**. بلاغة الصورة: ولقد سبَق أن استخدَم رولان بارت هذا العنوان في واحدٍ من أشهر مقالات مرحلة دراسته للعلاماتية. كان الأمر متعلقاً ـ ومن لا يذكر هذا؟ ـ بشرح صورة إشهارية عن نوع من أنواع معجنات غذائية. لم يكن فيها مجالٌ للشك: لم يكن الأمر متعلقاً بالأدب؛ فنحن تماماً في المعنى 2. ولهذا المعنى 2 استعمالات خاصة. ومُعلِمنا يحدد أنه يُستخدم خصوصاً لِـ «رشمةٍ صغيرة تُمثِّل أشخاصاً دينيين أو وثنيين». ومن المؤكد أنه لن يخطر في بال مُتحدث أريب أن يتكلم عن صُوَر مايكل أنجلو (Michel-Ange) على سقف كنيسة السكستين. حتى أننا لن نخال أنها الغداء على العُشْب.

إذاً، كان يمكننا أن نزين هذا الكتاب بعنوان بلاغة الرسم

الزيتي، نظراً إلى أن هذه الكلمة الأخيرة الأقل تجريداً، يندر أن تستطيع تضليل القارئ ـ أو الكُتُبي ـ كاتب السيرة ـ مع بعض التحفظات.

تحت مادة «رسم زيتي» (peinture)، يحدد لنا مُعجم روبير أن الكلمة تعني:

1. فِعل الرسم الزيتي، ومجازاً نتيجة هذا الفعل.

2. (بالمُطلَق) في الفنون الجميلة. هي تمثيل، أو إيحاء بعالم مرئي أو مُتخيَّل على مساحة مُسطحة بواسطة الألوان... (ملاحظة: فن الرسم الزيتي شديد الارتباط بالتصوير).

لكن لكلمة رسم، (peinture) المشتقة من (pictura) اللاتينية القديمة، في أيامنا، دلالةً جمالية لا جدال فيها. على أن مجموعتنا اهتمت على الدوام بتمييز وجهة النظر القيمية، من وجهة نظر عِلم، هو السيميائية، التي بِحسبِها تشمل قوانين عامة القصص المصوَّرة، واللوحات الدعائية الضوئية، الومضات الإشهارية، والطوابع البريدية، والنقوش الأثرية... إلخ. فضلاً عن أن مؤرخي الفن (فن النجار كفن مهندس العمارة)، سوف يُذكِّروننا أنه كان لِمفردة (pictura) في العصور الحديثة، توسع أكبر كثيراً من استخدام المُفرَدة في القرن العشرين. وهم يعلمون أن ميدان الرسم الزيتي كان مُمتداً إلى حد كبير في استخدامه التقليدي، أي قبل تشكيل التعبير المشؤوم: الفنون الجميلة، (الذي عفا عليه الزمن أصلاً في مُصطلحات علم الجمال الحديث)؛ وهم يتذكرون أن بوشيه (Boucher)، الرسام الأول للملك، كان يرسم مراوِحَ بقدر ما يرسم لوحاتٍ فروسية، وأن رسامي «الجسر التاسع، لكي لا يكونوا جزءاً من الأكاديمية، لم يكونوا أقل من رسامين. وعندما كان ليوناردو دا فينشي (Léonard de

(Vinci يرسم نموذج المِظلي، لم يكن يفكر أنه ينذر نفسه لنشاط مُختلِف عن نشاطه حينما كان يرسم لوحة الموناليزا. ويُعلِّمنا آرثر رامبو (Arthur Rimbaud) في هذياناته، أنه كان يحب «الرسوم الغبية، فوق الأبواب، والزخارف، ولوحات المهرجين، واللافتات، والتزويق الشعبي».

وبِحُكم أن أياً من هذه التمظهُرات المرئية لا يفوّت بلاغةً كهذه البلاغة، فسوف نتجنب مُصطلح صورة (ماعدا استخدامه فقط بالمعنى الحصري لـ «الصورة المرئية») ومُصطلح الرسم الزيتي (باستثناء استخدامه بالمعنى التاريخي). ليس المقصود هو استخدام العلامة المرئية بمعنى الصورة وإنما اعتبار الصورة علامة مرئية.

القسم الأول

مدخل إلى الواقعة المرئية

الفصل الأول

في بعض نظريات الرسالة المرئية

1. عند فلاسفة الفن

0.1 لا يطمح كتابنا إلى تقديم مسحٍ شاملٍ لإنتاج الرسائل المرئية، ولا حتى إلى الإسهام في تاريخ الفنون المسماة تشكيلية.

ومع هذا، ليس من المفيد أن نذكر ببعض النظريات التي سبقت صياغتها حول هذه الفنون. فإذ نتفحص بطريقة نقدية المفاهيم التي تم اعتمادها في هذه النظريات، ونُعيد صياغة ما ينتُج عن تفحُّصنا صياغة علاماتية، ستمكن ربما من تمهيد الأرض التي ستستوي عليها نظرية التواصل المرئي.

هذه هي الحال مثلاً عندما ننكب على ظاهرةٍ كالفن التجريدي: فلن يقوم عرضُنا على هذه الظاهرة في ذاتها، بل على ما يمكننا استنتاجُه نظرياً من مفهوم التجريد.

1.1. المُجرد والمحسوس

اضطلع جان جوزيف غو (Jean-Joseph Goux, 1978) بهذا الامتحان في الفلسفة، وهو يرى في الفن التجريدي تحقيقاً لتحريم

«دوتيرينوم» المُعادي للإيقونات. ربما جاء إفضاءً منطقياً للصورة، وهو تمشّ ينطلِق (1) من تِيميّة مُتفشيَة وسحرية، (2) تنحسِر باتجاه رمزية غير مُتفشيَة قائمة على علامات عالية التوظيف، ثم (3) تشهد نزْع دلالة الموضوع، مُترافقة مع استبطان المعنى (حينئذٍ يغدو العمل الفني أنَوياً). في آخر لحظة معروفة من هذا التطور (4)، قد ننفصل تماماً عن الشيء المدعو «محسوساً» لكي نُنتِج «علامات عارية من كل قيمة، ومن كل دلالةٍ باطنية»، علاماتٍ ليس تنسيقُها إلا الفن التجريدي.

دوماً بِحسَب غُو، كان التطور الإيقوني موسوماً دوماً بلحظاتِ قطيعةٍ جذرية، وليس بسيرورةٍ مستمرة، ومتدرجة. وقد ولَّدت لحظات القطيعة هذه تغيراتٍ في موقف الذات التي تتأمل المؤلَّفات أي: نمضي بالتدريج من الذات الصدر، إلى الذات المِحرَقية، ثم إلى الذات الفاعلة.

يسِمُ القطيعةَ الأولى (من الصدر إلى المحرقية) ظهور المنظور[1]، ويسِم الثانية (من المحرقية إلى الفاعِلة) ظهور الفن التجريدي .وبهذا الصدد نشدد على ملاحظة أخيرة لـ ج. ج. غو: تسمح أشكال الفن التجريدي الحُرَّة بلعبة واسعة من التنسيقات التي تعزو إليه إنتاجيةً مُبتكَرة، ومن ثم مفهوم الذات الفاعِلة؛ وهذا مُرتبط تحديداً بتطوير الفكر الرياضي والبنيوي الحديث، حيث غدا من المُمكِن البرهان على ماهياتٍ مجردة سوف نستطيع، لاحقاً، أن نربطَها بوقائع محسوسة إن توفرت حالة مماثلة ثمة إذاً، على السجلين، نوعٌ من الإنتاج الفارغ.

---

(1) لِنُلاحِظ عرضاً أن الذات المحرقية، يجب طبعاً أن تتضاعَف في الصورة المُشوَّهة.

ثمة، في هذه المرحلة، ما يدعو إلى ملاحظة أن غُو نفسه، لا ينجو من تصور سلبي للفن المجرد ـ فهو يتحدث عن «فك دلالة المُدرَك» ـ مفهوم سلبي عبر عنه عدة مُنظِّرين بمصطلحاتٍ مُختلفة: وهكذا يتحدث أمبرتو إيكّو، الذي سنراه لاحقاً، عن «رسائل من دون رمز»، ويتحدث كلود ليفي ستراوس (Claude Lévi-Strauss) عن «تخل في أول مستوى التقطيع»، ومير شابيرو (Meyer Shapiro) عن «علامات غير إيمائية»، ولويس ماران (Louis Marin) عن «تعبير المعنى من غير مرجِع». وهاتان الصيغتان الأخيرتانِ هما الأصح من دون شك، لكنهما تُرجعان أيضاً إلى السلبية.

سوف ننقُد هذه الطريقة في الرؤية. فهي مُفرِطة الإيديولوجية في طرحها المذهب الإيقوني ـ التصويري ـ مِعياراً، والفن التشكيلي ـ المجرد ـ زيادةً[2].

ليس من داعٍ، في نظرنا، للحديث عن قطيعةٍ بين إنتاج علاماتٍ تصويرية، قد تكُون «مقابِرَ أشياء»، وفن تجريدي قد يكون إبداعاً خالِصاً لأشياء جديدة (وبالتالي مستقلة عن احتياطي سابق من العلامات).

يبدو أن غُو يفكر كما لو أنه كان للرسم التصويري واجب الإخلاص الممكن. ففي هذه الحالة، سيكون المثالي في الرسم الزيتي هو خداع البصر، أو الصورة العالية الوضوح، ونحن نعلم أن الحال لم يكن أبداً كذلك؛ وقد أُشير منذ زمن بعيد إلى أن المشروع الحقيقي للفنان التشكيلي أو للرسام، أو للمخرج... إلخ. ليس تلك المطابقة مع الواقع. إذا كان ثمة تبادل مع الواقع، فهناك أيضاً تحويل

(2) نعلَم كم استطاعت نقاشات الشعرية الحديثة عن ثنائيات معيار ـ انزياح، قاعدة ـ انحراف، أن تجعل مُناوراتٍ كهذه مشكوكاً فيها (انظر: (Klinkenberg, 1900)).

له في الوقت نفسه. (وقد صغنا هذه العبارة لموريس دونيز (Maurice Denis) آخذين بالاعتبار بأن تحت كل لوحة مجازية هناك لوحة تجريدية وأن الأولى ليست إلا ذريعة للثانية).

نشير، من جانبنا، إلى أن الرسالة الإيقونية لا يمكن أن تكون نسخة مصورة للواقع، ولكنها، ودائماً، اصطفاء لما هو مدرك. فلتمتد تلك الخطوة المعممة إلى أنماط يمكن لتمددها أن يغدو أكبر شيئاً فشيئاً، بقدر ما يكون فهمها أضعف. مع الأخذ بعين الاعتبار الرسائل الإيقونية، نكون إذاً قد التزمنا سلفاً في خطوة تعطي مكانة هامة للفن التشكيلي.

هذه الاستمرارية العملية بين التشكيلي والإيقوني، يُتحقق منها على مستوى الدعابة: فتحليل ج. م. فلوش (J. M. Floch) (1981ب) للرسائل التشكيلية لكاندينسكي (Kandinsky)، وتحليل ج. ك. لامبرت (J. Lambert) (1980) لبييت موندريان (Piet Mondrian)، أو تحليلنا لفان دير ليك (Van der Leck) (انظر الفصل العاشر، فقرة 5.2 من هذا الكتاب) وهم ثلاثة فنانين ساهموا في ولادة الفن التجريدي تبين أن الرسالة التجريدية النهائية، تشتق في كل الأحوال من عمل مجازي عبر سيرورة من الأسلوب التنميقي المفروغ منه. انطلق كاندينسكي من الجبال، ومن قوس قزح، ومن الفرسان المسلحين بالرماح، انطلق موندريان من الأشجار، ومن الواجهات ومن المناظر المستغلة منهجياً، وأعاد فان دير ليك رسم اللوحات الزيتية القديمة الطبيعية التي تصور الطبيعة الصامتة ومنافذ المصنع، وهي المطبوعة سلفاً بمهنته القديمة كزَجّاج. . .

نرى إذاً، أننا لن نستطيع تعريف الفن التجريدي بطريقة سلبية أو مخصخصة. الإيقونة، التي يمكن عزلها كبناء نظري، في النهاية أبداً عن أن تضحّي بها في الرسائل المنتجة: فلا يمكن لأي ملاكم

أن يكسر لوحة، ولا يمكن لأي منظر طبيعي أن يُستغل من جندي مدفعي.

يؤسس ج. ج. غُو وصفه التاريخي على حركة مزعومة نحو المثالية، مع «تجريد من المادية» مواز. يستشهد (ويؤكد) عبر عدة مقاطع لهيغل (Hegel)، ويقدّر أن الرسم الزيتي يميل إلى أن يصبح كالموسيقى: «علامة مفرغة من كل قيمة ومن كل دلالة داخلية»؛ وهي عبارة لغزية، مستشهد بها سابقاً، وليست مبينة ولا مشروحة. أخيراً، وفق غُو، لا تحتفي ولادة الفن الزيتي التجريدي «بأولوية الدال التصويري»: بل تخلق لنفسها أبجدية من الأشكال والألوان التي ستكون قابلة للمقارنة مع الوحدات اللسانية للتقطيع الأول. هذه الوحدات ستكون إذاً فارقة (أو «تمييزية» في الجهاز الإصطلاحي لـ غُو) وغير ذات دلالة، لأنها «أفرغت من الواقع»[3] وهكذا نخلق «أشكالاً خالصة»، بأثر أفلاطوني: «تَلاَشَى المحسوسُ». اختفتِ المادة.

من وجهة نظرنا، من الأفضل أن نتكلم عن إعادة تأهيل مستمرة لمستوى التجريد، بدل أن نتكلم عن تجريد مادي[4]، يخفي شيئاً فشيئاً الإحالة على مرجع مخصوص. زد على ذلك أننا يمكن أن نبين أن مستوى التجريد ذاك لم يكن أبداً عديم الوجود.

2.1. الاختلاف والتضاد

رأينا أن اللحظات المتتابعة من تاريخ فن الرسم الزيتي تترابط بحسب غُو تبعاً لنظرة المشاهد. والحال أن من المثير للدهشة التحقق

---

(3) الاختلاف الكبير ـ هنا أن هذه الوحدات غير الدالَّة (وهذه أيضاً صياغة سالِبة)، وغير المُفيدة، في مُقابلة وحدات دالَّة في ما بينها، لا يمكن، حتى مع صرامة المُصطلح، أن تسمى «مُميِّزة».

(4) على كل حال، هذا مُصطلح مُبهَم، لأن الرسم فن مادي.

من أن باحثاً معاصراً هو جان باري (Jean Paris, 1978) يجعل، هو الآخر من النظرة، المفهوم الأساسي لفن الرسم الزيتي، سواء كانت تصويرية أو مجردة.

بادئ ذي بدء، انتقد باري، بقسوة كما هو شأننا، التمشي الإبستيمي الذي لم يكن إلا تطبيقاً، ومجرد نسخ بسيطٍ للبنيوية الألسنية في المجال المرئي. هذا النوع من الاختزال، يؤدي إلى مخاطر يقول محقاً: «بألا نرى إلا ما نقرأ» وأن نفقد بذلك كل ما هو خاص بالمرئي[5].

ولتجنب تلك العقبات، يعتمد باري على ميرلو ـ بونتي (Merleau-Ponty, 1945) وعلى ليوتار (Lyotard, 1962) ضمن منظور «إعادة اكتشاف الجسد» والدال والمتعة.

إن الملاحظة الكبرى لميرلو ـ بونتي، هي رؤيته أن «التجربة الإدراكية تشكل ظاهراتياً، اندماجاً فورياً في العالم ومن العالم».

تلك التجربة هي الرائدة دوماً لأنها تسبق (ولها الأولوية) على شرحه الخاص.

والحال أن تلك التجربة المرئية والمسموعة، سرعان ما خمدت في اللسانية، أو بتعبير أصح، تجاوزها الزمن لصالح المدلول: فالدال إذاً «يغمر ذاته بالنسيان» و«يغدو شفافاً» أو «متعدياً».

أما ليوتار، فقد عدَّه باري، من أوائل الذين ألحوا على إعادة اكتشاف «الدال المرئي» (والذي يدعوه بطريقة بائسة، تصويرياً).

---

(5) سوف نرى في الفقرة اللاحقة، إلى أية انحرافاتٍ، تقودنا تلك الإمبريالية اللغوية (اللسانية).

إن الأولوية الأنطولوجية (الكائنية) لذلك الدال المرئي، قد أُكِّدت بكثير من المطلقات، بأكثر مما كانت عليه التأكيدات البنيوية بشفافيتها: لن يكون للتصويري من مرجع ولن يحل محل شيء ما، وسيكون لذلك أثر في حرمانه من كل مكانة سيميائية وبالتالي إعاقة تعريفه بصفته «دالاً».

ولكن برهاناً آخر لليوتار هو أكثر أهمية وأقل إثارة، ففي نظره، مشكلة الإنسان المعاصر هي في عدم قبول الاختلاف. ومن ثم يجب قصد الاختلاف الخالص، الجذري، ذلك الذي لايمكن أن يعطي مجالاً لأي إقرار.

إن الاختلاف، باعتباره خارج النظام، «يتماشى مع القلق»(6).

إن إدراج مفهوم التضاد، كما نفعل، يجب أن يجعلنا يقظين عَقِبَ المحاجة الليوتارية. لأن هذه العاقبة متكوِّنة من تمييز الاختلاف والتضاد:

إن التحايل الإنساني لكبت الاختلاف، خارج النظام في البدء، يتمثل في إدماجه في النظام وجعله قطباً لتضادٍ ما. وهذا ما يحوِّل بالطبع وضع الاختلاف، إذ «يُسْترد» إذاً ويصبح معقولاً.

ولا نستطيع مع ذلك قبول تلك النظرة المغرية كما هي. ففي الواقع يبدو أن ليوتار حكم بطريقه سلبية «تحت دعوى المعايير الأخلاقية» على مناورة إنجاز الاختلافات.

يُظهِر هذا الحكم أن الفيلسوف يفضل شخصياً قراءة باخوسية للرسالات المرئية، لكننا لا نستطيع أن ندعمَ وجودَ خارجٍ عن النظام

---

(6) صيغت هذه الملاحظة لِتروقنا، لأنها على العكس تُقوِّي مفهوم الفن الارتدادي (انظر (Groupe µ, 1976))، الذي نظنُّ بالتحديد أنه يُولِّد الغبطة بحذفه التميزات.

حيث يغدو كل شيء اختلافاً مطلقاً ومخاطرة شاملة، وهو ما يقابله **داخل** يصبح معه كل شيء واضحاً ومطمئناً. وإن هذه الخارجانية(*) الصرف المعقولة فلسفياً، ليست معطىً وجودياً لأن النظام نفسه، في الواقع ليس معطىً، لكنه بني بشكل تدريجي، معايناً الاختلافات ومُبَنْيِناً إياها. لأنه في الواقع ليس أكثر من نظام مدمج من الاختلافات(7). والحال أنه، حتى في الحالة المنهجية للتعارض السيميائي، تستمر الاختلافات بأن تُحَسَّ حقاً كتنافر مقلق. ويوجد أدب مرح لتعليقها (والحالة واضحة في الشعر بشكل خاص؛ انظر groupe µ, 1976).

ولكن لنعد إلى جان باري. ففي ما تلا من برهانه يَنتقِد ليوتار لأنه تخيل إمكانية نزع الشرط عن العين، وأننا نستطيع أن نقودها إلى ملاحظة التباين الصافي كما هو، فيشير باري محقاً، إلى أن هذا العزل الشرطي هو شيء مستحيل، لأن إواليات الترتيب، وفي قسم كبير منها، مركّبة سلفاً في العين بل هي حاضرة لدى القِط والضفدع.

وستكون لدينا الفرصة، في الفصل الآتي لنصف مطولاً تلك الإواليات في ضوء الدراسات الفسيو ـ عصبية الحديثة.

3.1. اللَّبس والإدراك

إن هذه المعضلات المتصلة بالمرجع، والاختلاف، وخصوصية القراءة الاختزالية تُطرح بالضرورة على كل تحليل جدي للصورة، لنرى إذن الحلول التي أتى بها باري.

(*) كون الشيء خارجيّاً.

(7) هنا نعثر ثانيةً على صياغة بطريقة أخرى للمُشكلة التي قادت بياجيه إلى اقتراح المصطلحات المُزدوجة للتمثُّل والارتياح.

وبدل أن نعتبر حصرياً الوظيفة السيميائية للإشارة (وهي ربط دال ومدلول)، سيتساءل الباحث عن **طبيعة** العلاقة التي تعقدها تلك الإشارة مع العالم، إنها علاقة غريبة وملتبسة، ويغدو مصطلح اللبس، المفهوم المركزي للتحليل؛ سيبحث عن التشكل بمصطلحات تتقارب بعض الشيء مع علم النحو التوليدي. وهكذا سيغدو الدال «بنية سطحية» والمدلول «بنية عميقة»، والحق أن العلاقة السيميائية بين الاثنين «مترددة» ولا تجعل مفهوم الإيقونية واضحاً.

لذلك سنبحث في النظرية الإدراكية المنحدرة من نظرية علم النفس الغشتالتي (Gestaltpsychologie) من أمثال غومبريش (Gombrish) ورودولف أرنهايم (Rodolf Arnheim) وغريغوري (Gregory)...إلخ، حول أسس نظرية اللبس.

ولكن ماذا تقدم تلك النظرية إلى باري؟ تقدم أولاً أوهاماً إدراكية (رغم أننا أنصفنا منذ زمن بعيد نظريات تبسيطية للفن باعتباره وهماً). ثم تقدم شروطاً للرؤية يمكن من خلالها لإدراك قَطْعٍ ناقص أو إهليلجي، أن يثار بعدد لا نهائي من الحوافز، يمكنُ وصفه بالمقابل كدائرة أو كقَطْعٍ ناقص. إنها كثرة من الخيارات يتوجب أن يكون لنا فيها خيار؛ خيار هو في العمق رهان. وأخيراً الحالات القصوى التي هي مكعب نيكر (Necker) وكأس روبين (Rubin)... إلخ. ففي هذه الحالات التي لا يمكن البت فيها، يستحيل الرهان ويتردد الجهاز الإدراكي دون انقطاع بين احتمالين.

ومن هنا نستخلص مع غومبريش بأنه «من المستحيل أن نفهم اللبس كما على هذا النحو».

تأكيد، سرعان ما سيتحول إلى هذا المفهوم الباريي بامتياز «الإبهام مكبوت».

وقبل أن نتابع، علينا أن ننتقد حالاً تلك التطورات. وفي الواقع، من يكبت؟ ما هي تلك اللحظة الماكرة أو الكسولة التي تمنعنا من رؤية اللبس الجوهري في تألقه؟

الرهان الإدراكي انعكاسي بامتياز، وتلقائي، لأن هذا الإعداد يعطي مالكه قيمة بقاء لا يمكن إنكارها، في تلك الأحوال التي لا يمكن البت فيها، الجهاز الإدراكي يجعلنا نرى المتعاقبين تباعاً. سيكون علينا أن ندرس تلك الظاهرة التي وسمها آتناف (Attneave, 1971) بالاستقرار المتعدد، لكن يجب التمييز هنا أيضاً بين العروض الطبيعية والعروض المصطنعة: إذا كانت الطبيعة، (كما يُفْتَرضُ) واحداً، فليس على الإبداع الإنساني أن يكون كذلك. وفي الواقع، بعيداً عن كبت المبهم، كل هاوٍ للصور يستطيع أن يرصد تعدد القيمة فيها، والتي يجد فيها متعته. وقد أراد جان باري محتمياً خلف السلطة العلمية، أن يعطي البديل، ولكنه تاه: فالمستحيل هو أن نلتقط في آن واحد، الأشياء المتعاقبة في جهازنا الإدراكي. ولكن يبقى من الممكن إدراكها تباعاً وتصور أن تلك الإدراكات المتعاقبة يمكن أن تقود إلى الحافز عينه.

وتلخيصاً لما سبق، فموضوع الرؤية أحادي القيمة، وليس تعدد القيمة، سوى تتابع لأحاديات القيمة تلك.

أو أيضاً: نستطيع تصور تعدد القيمة، ولكن لا نستطيع رؤيتها.

4.1. بناء القراءة

أما وقد أصبح فضاء اللوحة مبنياً، والمطلوب الآن هو أن نرى كيف. إن فرضية باري المؤسسة على ظواهراتية العلاقات بين الفضاء والنظرة، هي قائمة بالتحديد على أن نظرة الشخصيات الممثلة تبني ـ مع أنها لامرئية ـ بذلك فضاء الصورة.

قبل تطبيق هذا المفهوم على اللوحة الجدارية المشهورة ـ تقديم العذراء إلى المعبد لجيوتو (Giotto) ـ يرفض باري ـ سلفاً «الخطاطات المبسطة»، أو الخطوط المنظمة، «المتمثلة في اختزال بوسان (Poussin) في عدة مثلثات، وتيرنر (Turner) في شكل حلزوني، ودو لاكروا (Delacroix) في شكل زخارف عربية». ولكن تحليله ذاك لا يوصل إلى شيء آخر غير خط منظم، يكاد يدعوه، هو، «شبكة». ويتكون ذلك الخط في الحالة المحللة هنا، من المثلث الذي تمثله نظرات الفاعلين الرئيسيين الثلاثة، مدعوماً بمختلف المتوازيات والمتعامدات.

نحن لا نبحث عن تشويه ذلك التحليل، الذي يحتوي غالباً على ملاحظات عبقرية ويشهد حقاً على حساسية بالغة. نريد أن نشير فقط إلى أنه لا يمكن لنظرية للصورة أن تكتفي بأداة مصنوعة لهذا الغرض، فورياً بمناسبة تحليل عمل مخصوص. وفي الحالة الراهنة لا يكون تعميم المنهج إلا أقل من أن يكون مضموناً، و لا يتطرق إلى أي من مقتضياته النظرية.

ستتيح الظروف لنا كشف عديد العرائض على المبدأ، أي العمَهُ النظري للموضوع.

لم يحدد جان باري كيف تحرى، وعزل، وتعرف على مختلف مرجعيات اللوحة (نذكر أنه استدعى في تحليله 7 شخصيات و 16 مادة على الأقل)، لقد أهمل أن يقول لنا كيف اصطفى الخطوط الملائمة، وحتى كيف يتأتى مفهوم الخط ذاك. فضلاً عن ذلك، إذا تصفحنا اللوحة بعين غير متحيزة، فإننا نجد فيها عدداً من الخطوط التي لا تدخل في أي من حزم خيوطه الموازية، خصوصاً المنحنية منها والمكسورة. بدعوى أي شيء تمحى؟ من يستحق ملامة كبت المتنافرات؟

تبقى في ذات الترقب معايير تقطيع الرسالة. لا نُسائل عن سبب هذه الاقترانات التشكيلية، سواء كانت ترديداً أو تدعيماً للتشكيل، إلا لنشير بشكل سريع إلى أن الأمر، يتعلق بإقامة «الملاءمة بدءاً من العالم إلى الإنسان، ومن الفضاء إلى النظرة».

5.1. النظام والفوضى

دون أن ندعي بأننا حللنا تلك المشاكل الرائعة، سنقترح منهجية تهتم بتعريف فرضياتها على الصعيد الأكثر عمومية للصور المرئية، وليس فقط على صعيد الرسائل الخاصة، والتي يستخلصها هذا العمل أو ذاك من ذلك النشاط ذي الخصوصية المتمثلة فن الصورة.

إن عناصر هذه النظرية سوف تقدم بصورة دقيقة جداً عبر الفصول المتلاحقة من هذا المؤلف، ولكن بغية توجيه القارئ، سنعطي منذ الآن رؤية تأليفية لموقفنا من بنينة الرسائل الإيقونية.

سنستطيع أن نتكئ بيسر على البقايا الحديثة العهد لنظريات امتحنت منذ قليل، وأيضاً لأن الربط بين المفاهيم المستعملة هنا والتفكير في الفن، لا يحمل طابع الضرورة.

ونحن ننتج الإيقونات، يبدو بجلاء أننا «نعالج» كيانات شكلية، بتكوينها لنظام، يكون لها استقلاليتها، ولكننا نبنيها اعتباراً من محرضاتٍ من الحسي.

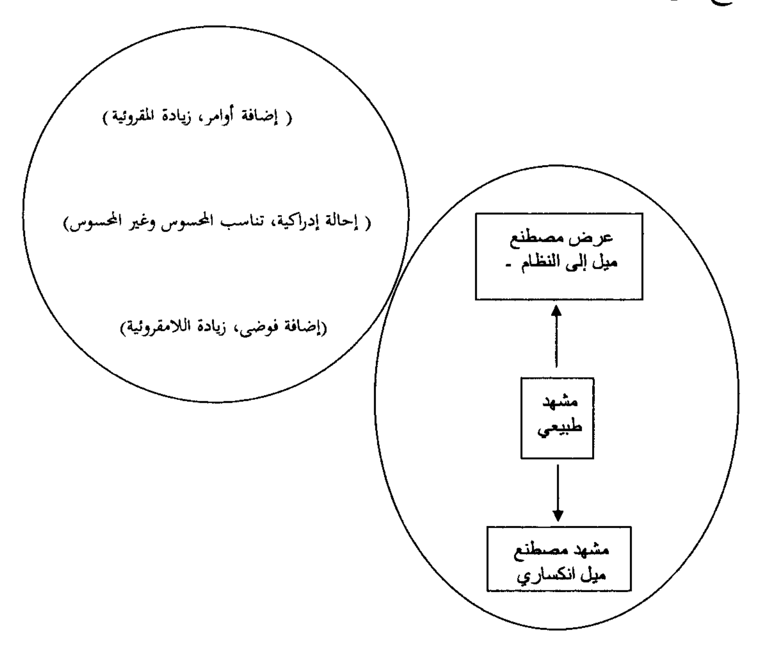
تنشأ تلك المعالجات باتجاهين متعاكسين، متوافقة، في حالة الفن، مع البحث عن متعة خاصة.

ويتمثل المسلك الأول في خلق نوع من وضوح القراءة وقابليتها، وذلك لإشباع رغبة فهم الطبيعة أو العروض المصطنعة.

إن هم الإدراك العقلاني هذا يمثل أولوية داخلية. وعلى

العكس، يحاول المسلك الثاني، أن يخلق من جديد في عرض مصطنع بعض «الغضاضة العابرة»، أي انكساري مصطنع، (انظر الفقرة الآتية). ويترجم هذا المسلك أولوية خارجية.

إنهما هنا قطبان، لكن لم يبرهن على أنهما يتدافعان في رسالة معينة. وفي الحالتين، الإحساس الممكن بالمتعة الجمالية، يمكن أن ينتج من «مداعبة العصيبات الدماغية».



يطرح هذا المنوال سؤالاً مهماً، سنعود إليه لاحقاً، هو معرفة ما إذا كانت الانزياحات التي يقدمها المشهد المصطنع، بالنسبة إلى المشاهد الطبيعية، هي ذات طبيعة بلاغية أم لا (انظر الفصل السادس).

إذا كانت من طبيعة خطابية فهي تمثل إذاً حالات خاصة من

حذف ـ إضافة قياساً إلى الدرجة صفر التي ستكون مكونة من المشهد الطبيعي[8]؛

وهكذا سيكون في حوزتنا عمليات بلاغية هي:

(أ) حذف التنافر

إضافة النظام

(ب) إضافة التنافر

حذف النظام

نستطيع معالجة الاتجاهين أكثر. لو مررنا على مستوى الآثار، للاحظنا أن الميل الذاتي يخلق طرازاً مولداً لنشوة الكون، ويستعيد هدأة الفهم، ويمنح وساطةً بين الإنسان والعالم: إنه ميل أبولوني.

علاوة على ذلك، يطرح الميل الخارجي الذي يولد حيوية غير متناسقة، المشهد بحداثة مطلقة وغير قابلة للاختزال، وبنوع من لا ينفذ من التعالي، يجرد دفعة واحدة أدواتنا للفهم، ويتركنا في حالة من النشوة والخدر (في حالة ديونيسية)[9].

إن تعارض الميول التي نعزلها هو قطبي، ولكن الحذف والإضافة من كل عمل هو جزئيٌ فقط. سيظل هناك قليل من التنافر دائماً، حتى عند

(8) لاحقاً سوف يُعاد استخدام هذه المصطلحات كلها، الحذف - الوصل، الدرجة صفر، المرئي والمُدرَك.

(9) فلْنستعِر من باري استشهادَين يؤكّدان هذين الميولين المتقابلين. ففي رأي غريغوري، «يمكِن لفكرنا الأكثر تجريداً أن يكون امتداداً مباشراً لِمحاولات العين البدائية الأولى في تفسير البنى بعلاقتها بالموضوعات الخارجية»، على حين أن قِوام طريقة الفن، في رأي ف. شكلوفسكي (V. Chklovski)، «تضليل الإدراك» فالفن، بتضليله، وتبطيئه، وإظلامه للإدراك الذي تُراقِبه الآليّة، يُعيدنا إلى «الشعور بالأشياء»، وإلى «حضورها اللُّغزي». والحقُّ أن استشهاد شكلوفسكي يقود في طريقٍ مُعاكِسة للتي سلَكها باري، الذي اعتقد بقدرته على الاعتماد عليها. وبالفعل، ليس العمل الأدبي، في رأي باري، «مُضلّلاً»: فهو قابلٌ للقراءة، حتى لو كانت قابلية القراءة تلك مُتعدّدة.

رسامين من مثل بييه موندريان أو ليون ويدار (Léon Wuidar)، وبالمقابل، سيبقى القليل من التنافر عند فناني المبهم واللامقروء.

وفي كل الأحوال هذا شيء أساسي بالنسبة إلى نقاد الفن، لأن لذلك أثراً في حل المشكلة المزعجة المتمثلة في العناصر الملائمة وغير الملائمة في الرسالة المرئية. لم يعد هنالك من اعتباطي لعزل بعض الخطوط لأنها تدخل في مخطط القراءة، ولا إلى تجاهل البعض الآخر لأنها لا تدخل فيه. ذلك لأن ما يفعله فن الرسم، الذي هو تنوع على الإدراك، ببساطة، هو أنه يغير، نسب الخليط «الطبيعي» بمعنى أو بآخر، أي يزيف أو يؤثر، في القوة الكلية للإدراك، أو على العكس من ذلك، في عجزه الكامل.

وفي كل الظروف يبقى المشهد الطبيعي هو الإحالة الصمنية، إنه التمازج بين خطوط مقروءة، ـ حسب تجميعات حواسنا، مستعينة بتجميعات ثقافتنا ـ وخطوط غير مقروءة، تقاوم التحليل والتأويل.

في تحليله لجيوتو، يسارع جان باري إلى انتقاء الخطوط المسماة مناسبة، ولا يستخرج الأخريات، إذاً إنه المذنب الأول بكبته للاختلاف، لأن منواله غير مهيأ لقبوله.

وفي الواقع، نجد أنه من المستحيل إقصاء كل اختلاف .حتى «المُربَّع الأبيض على خلفية بيضاء»، يحتوي شيئاً من ذاك الاختلاف. تناسق وتنافر، كلاهما عمق للآخر، عمق ضروري عليه ينفصل الآخر ويمكنه أن يكون مدركاً، يأخذ بعين الاعتبار الطبيعة التباينية لكل إدراك(10).

(10) أما ما سوف يؤكِّد هذه الطريقة في الرؤية، فهي مُقاربة المشكلة بمصطلحات الإدراك، التي سنتناولها في الفصل الثاني.

هذا التحليل، السهل القبول بالنسبة إلى الفن التصويري، يبقى صالحاً للفن التجريدي، كما يحاول أن يوحي به الجدول الآتي:

	ميل إلى الترتيب	ميل انكساري
تصويري	جيوتو	بريسدان
تجريدي	موندريان	بولوك

2. مقاربة للجمالية العلمية

0.2. كما سنرى في الفصل الثاني، العين ونظام فك الرموز المرتبط بها (نظام الشبكية، المكوَّن من الشبكية ومن قشرة الكظر)، أبعد من أن يكونا مجرد أعضاء تسجل نقطة فنقطة وبشكل سلبي الهيمنة الملونة لما نراه من بريق. وفي الواقع، إذا كانت الصورة مجرد مجموعة من النقاط، فإنها لا تثير اهتمامنا أكثر مما تثيره شاشة تلفازٍ عندما لا يكون فيها برنامج. حتى إن حقيقة أن تسمى هذه النقاط العاتمة والمضيئة التي تتحرك بطريقة غير منتظمة على الشاشة «ثلج»، تجعل الحديث فيها يطول كثيراً عن ملكتنا وإرادتنا في تأويل كل صورة حتى الصورة الأكثر قنوطاً في خلوها من المعنى.

(الشيء ذاته على شاشات الرادار، زمر النقاط الفاتحة المتحركة في غياب أي صدىً قابل للتعيين كانت تسمى «ملائكة»، حتى اكتشف بأنها أسراب طيور مهاجرة).

نستطيع أن نقول إذاً إن الرؤية هي مجموعة من الآليات التي تنشئ روابط بين زمر النقاط، التي تنبثق منها روابطهما وخصائصهما. ولا تكتسب الصورة دلالة إلا عندما تكون مبنينة.

1.2. الذات والموضوع

بيد أنه علينا أن نتصور، من جديد، أن تلك الإواليات نشأت خلال تطور الأنواع، مرتبطة بالكون الذي يحيطها. فهي بهذا المعنى،

انعكاس لبنى الكون، لأن «الواقع» ليس هو ما يعطي أشكاله للعلامة[11]. كل نظرية حول المشاهد الطبيعية ستحمل لنا إذاً معلومات قيمة عما يمكن أن تكونه العين والجهاز العصبي الدماغي للشبكية.

يمكن لنظرية الأشياء المنكسرة لبينوا ماندلبرو (Benoît Mandelbrot) (1975) أن تتجلى، بشكل خاص، فائقة الفائدة لمقاربة المشكلة المثيرة لـ «جمال الطبيعة»[12].

أظهر ماندلبرو بأن عدداً من «حركات الطبيعة» (نوسان المحور الأرضي، والتيارات التحت ـ بحرية، وفيضانات الأنهار) تماماً مثل عدد من «الأشياء الطبيعية» (مثل سواحل، أنهار، أشجار، سماء مرصعة بالنجوم، غيوم...) تمثل لانظامية فريدة تماماً. هي ليست غير منظمة تماماً، كما حال ضوضاء بيضاء عشوائية، وليست مرتبطة بقوة كما في حالة الضوضاء البراونية[13]، ولكنها في منتصف الطريق بين تتال أبيض «مفكك جداً» (استعارة أخرى معبرة) وتتال براوني «مرتبط جداً».

---

(11) يتوافق هذا مع معارفنا عن الدماغ. والدماغ، في نظر يونغ (1965)، «خريطة البيئة». وما هو في البداية إلا مجموعة من العُصيبات التي لا تمتلك إلا قليلاً من الترابُطات المُسبَّقة، لكنها مؤهّلة للترابُط عن طريق التعلُّم. مما يُنتِج تَشاكُلاً (والمصطلَح مستعار من الغشتالتيِّين، لكنه يتلقّى هنا معنىً أدَقّ) في الدماغ مع بعض أشكال المُحيط «النافعة».

(12) لا يمكننا أن نتخلَّص فعلاً من هذه المشكلة بِمجرَّد الإقرار أن «الجمال» مقولة ثقافيّة، وأنه لا يمكن بالنتيجة أن يوجَد إلا في المؤلَّفات الإنسانية: ليس لأننا نستطيع دوماً أن نعرِض ترسيماتٍ ثقافية عن الطبيعة (ترسيمات دينيّة أو عِلمانيّة) لكننا كذلك غير قادرين في البداية على استبعاد افتراض أن هذه الأخيرة تظهر لنا مع بُنىً خاصة بإثارة المتعة الجمالية ((Cohen, 1979)، لا يخشى من بحث هذه المشكلة التي سنعود إليها في الفقرة 2. 4.).

(13) التشوُّش البراوني مماثِل للحركة البراونيّة، التي يكون فيها للجزيئات حركة غير مُنتظَمة، وهكذا يعتمِد أيُّ وضع على الذي قبله اعتماداً عضوياً. تصِف حركةٌ كهذه مساراً كل نقطة فيه مُحصَّلة من سابقتها، من خلال انتقال عرَضي على طولِه وفي اتّجاهه.

يمكننا اعتبار أن وسائل إدراكنا تتوافق تماماً مع بعض المشاهد. فهل لنا أن نستنتج من ذلك أن هذا التوافق هو بالضرورة مصدر للمتعة؟ تلك مشكلة لا يتردد ماندلبرو في معالجتها، بالإجابة بالإيجاب عن هذا السؤال، وذاك لمرتين.

تقوم الإجابة في المرة الأولى على تسجيل أن بعض المشاهد لها نقاط مشتركة حتمية: فساحل، وذروة جبلية، كما السماء المرصعة بالنجوم، تمتلك طابعاً انكسارياً، حسب المصطلح الذي أدرجه ماندلبرو. إنها خزانات فضائية من عدم التنظيم (وتحافظ على عدم التنظيم هذا، سواء لاحظناها من قريب أو بعيد)، وهو ما ليس مرادفاً تماماً للخزانات العشوائية، والتي، كما نعلم من علم التحكم الآلي (Apostel, 1964)، ضرورية للفعل. والأكثر فعالية أيضاً هي الخزانات الفضائية الزمنية: غيوم، أمواج، أوراق، ألسنة لهب، حيث إن مجرد قشعريرة خفيفة في الزمن تضيف إلى اللامقروئية. أن نتكلم عن الافتتان أمر لا يفسر شيئاً كبيراً: كان يمكننا أن نقول وهو الأكثر فائدة أن كواشفنا عن الأسباب هي معطلة لأنها عاجزة. هذه العطلة، هي نوع من العطلة المدهشة التي قام بتجربتها الجميع، هي راحة بهيجة لأنها لا تشجع التفكير العقلي والذي لا سلطة له إلا على «الشكل».

تكتشف آثار صورية لهذه المتعة هنا وهناك في الرسم الزيتي: أوراق الشجر لـ رينولدز (Reynolds)، غيوم تيرنر، حائط فيرمر (Vermeer)... من المعروف كم هو صعب أن تنجح في رسم أوراق شجر، أو بحر، أو ثنايا فستان، أو غيوم، بحيث تبدو «طبيعية».

يمكن لنظير لهذا في الأدب أن يكوّن الصعوبة الكبرى في «قصة حلم». فالتطرف في الانتظام، والقصدية إلى الدلالة، إنما هي أشياء سرعان ما تدرك كانزياحات عند دوانييه روسو (Douanier Rousseau) (تناظر، أشجار من الكرات...). ولكن المبالغة في التنويع ليست

بأقل قابلية للإدراك: يُقدَّم منها عند رودولف بريسدان (Rodolphe Bresdin) أو عند بعض السرياليين.

وفي الحق، أن ترسم، يعني أن ترسم شكلاً، أي أن تمنح في الحالة المقدمة هنا شكلاً لما ليس له شكل، حدّياً. في الحالة التي يكون فيها الموضوع انكسارياً، يصبح الشكل مصطلحاً محدداً، مرتبطاً بالسلَّم الذي من خلاله نتفحص الظاهرة، والذي يمكن أن يوصف بالأحرى «كشكل غشاء».

يذهب ماندلبرو (1983) أكثر بعداً وأكثر قطعية، في أحد منشوراته الأخيرة. فبعد أن حدد بدقة خاصية التشابه الذاتي، «بتعابير مبتذلة»، «بتناغم بين الجزء والكل»، ذهب إلى حد التأكيد أن هذه الخاصية هي أساس جمال الطبيعة، وأنها «جزء لا يتجزأ من البنية الهندسية للعالم». يمكن للفن أن يستلهم من هذه المبادئ. لقد صنعها حدسياً في الماضي، ويمكنه أن يصنعها اليوم مستعيناً بالحاسوب. ومحصلة هذه الخطوة، أو الفن الانكساري، «هو في آنٍ غريب جداً ومألوف جداً».

إن إدراك معنى هذا النص ليس بالأمر اليسير. إنه يفترض خاصةً أن يكون طابع التشابه الذاتي منفصلاً لا متصلاً[14]، لأنه بالإمكان أيضاً أن نميز الجزء من الكل.

ما يستوقف أيضاً في هذه البنية الانكسارية، هو الجانب الوراثي للبنيان، حيث تطبق الخوارزمية إلى اللانهاية، من المجهري إلى التليسكوبي[15].

---

(14) لقد أعلنَ ماندلبرو هذا بوضوح، (1975: 28).

(15) نُذكِّر هنا بالمصطلحين «تشكيلات بمستوى ثابت»، و«تشكيلات بمستوى مُتغيِّر»، اللذين طوَّرناهما على صعيد بلاغة الرسائل اللغوية (وهما مُصطلحانِ مُنخرِطان في مجموعة μ، 1970b). إذ يعمل الانسجام بين الجزء والكل (الانسجام عند ماندلبرو هو التماثُل) =

2.2. القريب والبعيد

تبدو الصدفة مفهوماً يقاومه الدماغ الإنساني بشكل عابر. فنحن نعلم أنه من المستحيل علينا أن نلفظ تتابعاً عشوائياً من الأعداد، والأكثر استحالة أيضاً هو أن نتلفظ بجملة من الكلمات غير المنتظمة. وربما من الواجب، وفق وجهة النظر هذه، إعادة النظر في بعض تركيبات جاكسون بولوك (Jackson Pollock) (1946) من مثل (Free Form) «شكل حر».

في هذه المرحلة، اكتشف مبدأ جديد يتعلق بالإدراك المرئي غوجل (Gogel, 1978) يمكن أن يُستغل بشكل مفيد في النقاش: وهو مبدأ القرب «التجاور» الذي سبق أن لمحه علماء نفس الشكل.

وظيفة جهاز الرؤية هي تنسيق المعلومات، وقد اكتشفنا أن ذلك التنسيق يتشكل من المعلومات المجاورة على وجه الخصوص، أي الملاصقة: فكواشف العلل التي سنصفها في الفصل الثاني تحدد لنا، مثلاً، ما إذا كانت نقاط متقاربةٌ مرتبةً، كما تحدد انحناءات هذا الترتيب.

عند الوصول إلى مستويات أكثر عمقاً في التحليل، ننسق بين معلوماتٍ تتباعد الواحدة عن الأخرى أكثر فأكثر. ويمكننا القول إن: «كل عنصر في الحقل يؤثّر في إدراك جاره والعكس بالعكس».

درست هذه الظاهرة خصيصاً في سياق دراسة إدراك الحركة، وفي فضاء ثلاثي الأبعاد. إن قانون التجاور ليس بأقل صلاحية أيضاً

= «عمودياً» على طريقة مجاز مُرسل، أو بصورة أفضل، على طريقة إرصاد، ولا يعمل «أُفقياً» على طريقة استعارة. والحال أنه، نظراً لِتعلُّق الأمر بالتماثُل، ستكون لدينا بنية لها في الوقت نفسه طابع المجاز المُرسَل والاستعارة، وسيكون الإرصاد بالفعل وصفَها الأفضل والمُدوِّخ.

لصور جامدة ذات بعدين، وتفصح عن ذاتها كما يلي:

«تتناسب الأهمية التي يوليها النظام البصري لإشارة نسبية تناسباً عكسياً مع الابتعاد الظاهر للموضوع الاختبار، والموضوع المحفز»[16].

في مفردات هؤلاء المجربين، الموضوع الاختبار، أو ببساطة أكثر الاختبار، هو ما يفعل الأثر فعله فيه، بينما المستقرىء هو العنصر الذي ينتج الأثر. إن العلامات النسبية هي معلومات عن علاقات إدراكية بين الأشياء، هكذا يصوغ غوجل انطباعاته حول جدوى قانون المجاورة: «بغياب علامات نسبية، يبدو العالم مصنوعاً من أجزاءٍ مستقلة، وسيكون من الصعوبة بمكان، أن نتصرف بطريقة رشيدة في عالم مجزأٍ إلى تلك الدرجة».

نرى الآن تباين مقاربات ماندلبرو غوجل، بالرغم من استقلاليتها.

يجب على وظيفة المجاورة أن تقدم الكمال: إذا تناقصت بسرعة مفرطة مع بعد المسافة، فإنها ستنتج كوناً إدراكياً «مفرط التجزئة»؛ وعلى العكس، إذا امتدت بعيداً جداً، ستنتج عالماً «يبقى فيه كل شيء على حاله»، أي «قليل جداً من التباين».

ولكن القيمة الأكمل للوظيفة ليست ثابتة كونيةً، ويمكن أن تتغير من شخص إلى آخر، محددةً ما ندعوه «أساليب الإدراك».

---

(16) لقد سمحت نظريات أكثر حداثةً (Poggio et Marr 1984) بتحديد شكل هذه الوظيفة «المُتناسبة بالمقلوب» عموماً. ونُخمِّن الآن أن الصورة، في المنطقة المُختبَرة، مصقولة من خلال الحساب الوسطي المحلّي (بُغية حلّ مشكلة الصوَر «المُشوَّشة»). وبعد ذلك تُطبَّق وظيفة توزِّع فعلياً أثقالاً مُخفَّفة على المعلومات القادمة من نقاط مُباعدة أكثر فأكثر عن نقطة مركزية، وفق مُنحن رسَمه «غُسّ» وعُدِّل تعديلاً طفيفاً.

وتستطيع، ضمن حدودها، أن تعتبر «معياراً إدراكياً». إنها فرضية حول درجة تجانس العالم. فأمام مشهد طبيعي متكسر كلياً ستكون محكومة بالفشل، غير أنها أمام مشهد مصطنع وشديد الترابط، تغدو غير كافية افتراضياً.

بمعنى ما، يكون لقانون المجاورة بالنسبة إلى الأشكال والحركات أصلٌ ووظيفةٌ تقربه مما ندعوه، في لغة الألوان، قانون الجمع الرمادي[17].

وفي الحالتين يتعلق الأمر بنتيجة تكيفنا مع العالم: إن العالم هو الذي أناخ بثقله علينا. وبالعكس، يوجد آليات التعاكس الحافي حيث الإنسان يلقي بترسيمته الجسدية على العالم. والعين بذلك هي الوصلة لتلك الحركة المضاعفة للمركزية الكونية للإنسان.

كيف تأتي المشاهد المصطنعة لتتداخل في هذه الترسيمة؟

يعتقد كثير من الكتّاب بأن الفن يتكون من معايرة مناسبة بين المنتظم واللامنتظر، بين الإطناب والركاكة، بين التافه والأصيل. أبراهام مولس (Abraham Moles, 1958) عبّر قليلاً عن هذه النظرية، مع أنه انطلق من معايير إحصائية وإجمالية وعيانية. علينا القول، في واقع الأمر، أن غوجل درس تجريبياً وصاغ نظرياً على مستوى الإدراك، مبدأً كان علم الجمال الإخباري قد اكتشفه قبله بكثير. إنه التمييز بين نسق قريب مقابل نسق بعيد. زد على ذلك، إن هذا التمييز يشتمل ويتجاوز بشكل محسوس قانون المجاورة، لأنه يؤكد

(17) يعبِّر الجمع الرمادي عن حقيقة أن ألوان صورة معدودة «مُتناغِمة» تُعطي لوناً رمادياً. وبعبارات أخرى، إذا دمَّجنا صورةً كهذه على قرص ماكسويل، فإن الطباعة الملوَّنة الناتجة ستكون رماديّة...

أن الصورة تُقدَّم ككل تراتبي المستويات. تترابط وحدات المستوى الأول مع بعضها بعضاً وفق «نسق قريب»، وهو ما يترجم بخصائص إحصائية دقيقة ولكنها شاملة: قيود تنسيقية واحتمالات انتقال ماركوفية. إن نظيراً لسانياً بهذا المستوى الأول يمكن أن يكون الرابط بين الأحرف المتتابعة للنص: فالروابط بين أحرف داخل كلمة ما، تكون قوية (نسق قريب) ولكنها، تضعف فجأة بين كلمة وجارتها. وهكذا يُنتج هذا النسق القريب وحدات المستوى الثاني، والتي تستطيع بدورها أن تتناسق بحسب نسق يدعى متناءٍ، عدد المستويات ليس محدداً، بالطبع، بإثنين (ميز الفيزيولوجيون النفسانيون أربعة منها على الأقل)، وما يميز تراتبيتهما هو الاستقلالية التي يظهرها بعضها بالنسبة إلى الأخرى. إن تحليل الصورة وخاصة التصويرية منها، يمنح ما لا يُحصى من أمثلة هذه الأجزاء المعلبة في جموع شاملة أكثر فأكثر. إن المبدأ التراتبي يسمح لنا بدراسة ترابط العلامات المرئية الفصل الثالث من هذا الكتاب).

إذا كان علم الجمال الإخباري يدرس على وجه الخصوص الصورة في تعريفاتها الإحصائية الأكثر شمولية، فله، مع ذلك، الفضل في صياغة مفاهيم الشكل ورسوخ البنية بمصطلحات دقيقة جداً (Moles, 1971):

- الغشتالت أو نظرية الشكل هي «مجموعة من العناصر مدركة في تخوف إجمالي ومتزامن كنتاج ليس لتجميعٍ عن طريق الصدفة، ولكن لعددٍ من القواعد المقصودة».
- الشكل «هو قابلية التنبؤ الجزئية».
- «الأشكال لا توجد بذاتها، ولا تكون إلا مُدركة».
- رسوخ البنية للغشتالت هو «القوة المقيدة للغة التي تمارس على ذهن المتلقي».

مهما كانت طريقة الاستكشاف[18]، فحالما تستكشف الوحدات فإنها يمكن أن تتجمع بحسب مجموعات أكثر اتساعاً، وإن مبدأ تراتبية المستويات المستقلة يبدو متيناً حتى الآن.

على أنه، لو أُثبت من ناحية أخرى أن البنية الهندسية للعالم، هي بنية مسطحة (scalante) وانكسارية، فإنها لا تمنح أي اعتبار لوضع الحدود بين نسق قريب ونسق بعيد. يتم إذاً إدراكنا المعلمم والمعقلن على أرضية ذات طبيعة غير قابلةٍ للاختراق، والتي يمكن أن تكون، بطريقة ما، الدرجة صفر المطلقة، مقدمة من «طبيعة» العالم بمظاهره الأكثر «وحشية»، والتي يمكن أن تلعب دور المادة عند هيلمسليف (Hjelmslev).

3.2. الجمالي والدلالي

يوجد مفهوم آخر اقترحه علم الجمال الإخباري حيث من المهم النقاش فيه: إنه التمييز بين المعلومات الجمالية والمعلومات الدلالية. بالنسبة إلى بعض الباحثين مثل مولس، يلقى الفن تعريفاً تجريبياً ومنتقداً ألف مرة بأقوال من نوع: «الفن هو تقليد للطبيعة». بالنسبة إليهم لا مجال للتمييز بين الطبيعة وإبداعات الإنسان.

نريد أن نبين لاحقاً أن التمييز الذي يبدو واضحاً بين المعلومات الدلالية والمعلومات الجمالية، هو مبهم في الواقع، وليس له إلا قدرة شرح ضئيلة.

---

(18) فَلْنُحدِّد أن البحث الحديث (انظر مثلاً: (Noton et Stark, 1971) لم يؤكِّد نظريّة الغشتالت، الشاملة على كل حال، لكنه سوف يذهب بالأحرى في اتجاه التحليل الجزئي أو التحليلي الذي يكون الموضوع بحسَبه تجميعَ أجزاء أو خطوط. ولا قيمة للافتراض الغشتالتي إلا في ما يخصُّ الأشياء البسيطة والمعروفة: فالشكل المبني جيّداً، كالكُرة، يُقاوم الاضطرابات بأعجوبة (انظر § 3. 4. 1).

في هذه النظرية، كل رسالة هي مكونة في الواقع من رسالتين منضدتين، الأولى، رسالة دلالية، أي تجميع لعلامات مشفّرة، قابلة للقراءة، بينما الثانية، هي رسالة جمالية مكونة من مجموع المتغيرات التي أخضعها الشكلانيون «غشتالت»، والتي تبقى قابلة للتحديد مع ذلك[19].

هذه التقلبات ستكون مدركة (أي أعلى من عتبة تمييز الإدراك) ولكن غير قابلة للتفكك: ستكون لمسة الرسام، نبرة صوت المغني، الرنة المميزة للآلاتي[20].

هذه الرسالة الجمالية «الغنية» ستكون أساس اللذة المثارة عند المتلقي، الذي يدرك ويستشعر أصالتها. وهكذا فإن اللذة الجمالية، تثار لوجود «كوكبة من الخصائص» المثارة أو المفعَّلة عند المتلقي بفعل الأثر الإبداعي.

من الواضح أننا هنا في حضرة شرح اسماني، حيث نعتقد بأننا نأخذ بعين الاعتبار وجود ظاهرة ما عندما نسميها.

والرسالة الجمالية، يقال أيضاً، إنها: «متتالية من المتغيرات اللامعيارية، ومن الألعاب التي عُمِلَتْ في متسع من الحرية حول الوحدات المشفّرة للرسالة الدلالية». سيكون فهرس هذه المتغيرات ذا طابع شخصي، أي سيعكس شخصية ذاك الذي يرسلها.

تبدو هذه النظرية، رغم إغرائها، مخطئة في كل تطبيقاتها.

---

(19) من المُمكن تقريب هذا التمييز من المُزدوجات الاصطلاحية البنيوية مثل الوحدة/ المُتغيِّرة الحُرَّة والنموذج مقابل/ التوكِن/ رمزي.

(20) تُفضي نظرية كهذه إلى تلك المُفارقة القائلة: «إن جمال موسيقى مُعيَّنة ينبع كاملاً من تفسيرها، وليس للمُلحِّن أيُّ نصيب فيه» (اللهُمَّ إلا إذا عدَّلنا معنى كلمة «جماليّة» بلا رحمة).

اقترح مولس مثالاً مفضلاً لديه: هو حرف (A) كوحدة خطية مشفّرة، تنقل نفس المعلومة الدلالية تحت تعددية كبيرة من المتغيرات الطباعية. في الواقع، ينتمي المظهران في هذا المثال، إلى أنظمة مختلفة: من جهة، يشكلان جدولاً منفصلاً مشفّراً بوضوح، ومن جهة أخرى، يشكلان متغيرات هي، وإن كانت متصلة وحرة، فهي تشكل مع ذلك منظومة.

مثال التوزيع الموسيقي الذي ينفذه «موزع موسيقي» متشابه جداً، في الحالة الأخيرة تلك، كيف نشرح بأننا يمكن أن ننعت (أي أن نعطي دلالة) لأسلوب الموزع الموسيقي؟ (سنقول إنه قدير، حسي، رومانسي، آلي...) وعلى العكس، هناك بالتأكيد جمالية المعنى الدلالي، جماليةً مفهومة بالمعنى الدقيق «لمن يلتزم مشاركتنا العاطفية». لا يمكن أن نقول إن قصة محكية يمكن أن تتركنا باردين جمالياً.. وإذا حاولنا أن نطبق هذا التمييز على الصور، فإن الحال لن يكون هنا بأفضل منه في مكان آخر لتتبع الحدود الفاصلة بين الدلالي والجمالي. في الواقع، يبدو جلياً أن المقولات الجمالية والدلالية ليست قط قابلة للتعارض مع إدراكنا.

وعلى العكس. لقد أعطى إبراهام مولس (1960)، وهو يصوغ هذه الأطروحة انطلاقاً من معايير إحصائية شاملةٍ، أهمية إلى سوء التفاهم، الذي ينقاد الأصلي من خلاله، مختلطاً هاهنا مع الفن وغير المنتظر، إلى اللامتوقع والذي لا يمكن تمييزه عن الصُدفي البحت والبسيط.

وفق هذه الأطروحة القاطعة، قطع النرد هي أيضاً منتجة للفن، إنتاج غيوم دوفيه (Guillaume Dufay) إياها، ولكن غير منتظر، لا يعني أنه صدفي، لأن اللامنتظر نفسه يمكن أن يحصل على الأقل بطريقتين:

- غير منتظر «اختزالي» ويمكن تبريره، انطلاقاً من إجراءات طويلة التأويل أحياناً، باسم برنامج عقلاني (أبوليني ربما؟)؛

- غير منتظر «لا يمكن اختزاله»، يقحم قسطاً من السرية، يجعل العمل انكسارياً وغير قابل للنفاذ، ويثير ارتكاسات الإعجاب (الديونيسية).

اللامتوقع والمتوقع يشكلان بالطبع زوجاً لا يتجزأ، إلى درجة أن الواحد لا يمكنه أن يتظاهر إلا من خلال الثاني. غير المتوقع المختزل هو إضافة من التنظيم، واللامتوقع هو إضافة من الفوضى، هذه الإضافات أو الانحرافات مدركة من خلال الدرجات صفر، التي هي المعايير المدركة أعلاه. جمع التنظيم مثل حذفه هنا كلاهما مثير للمرح.

4.2. النظام والفوضى

ترتبط مفاهيم النظام والفوضى ارتباطاً وثيقاً بمفهوم آخر من العلم المعاصر هو: القصور الحراري.

إن جماليةً علميةً ما بعد شكلانيةٍ، قادها رودولف أرنهايم (1971)، أرادت أن تضع النشاط الفني بالنسبة إلى المفاهيم الأساسية للعلم المعاصر: قصور حراري، بنية، معلومات، إطناب، مبدأ ثان لدينامبكية حرارية. يجب الاتفاق على أننا، في ختام تحاليل جادة ومهمة ومثيرة للجدل غالباً لم نتقدم بتاتاً .

إن مفهوم النظام هو الذي يبدو أكثر التباساً، لأننا يمكن أن نجد منه ثلاثة مفاهيم على الأقل . يؤدي تزايد القصور الحراري في الأنظمة الفيزيائية إلى حالة من التوازن هي «أفضل تنظيم ممكن».

فيما يعتقد آخرون، بخلاف ذلك، أن القصور الحراري يشير

إلى «ميل إلى الفوضى» أما بالنسبة إلى منظري الإعلام، فإن الحالة غير المتوقعة تماماً هي الأقل إطناباً، وبالتالي الأكثر غنىً بالمعلومات: وبشكل متناقض فهي مطابقة للقصور الحراري الأقصى!

يبدو لنا أن من المستحيل الخروج من هذه المفارقات، ببساطة لأن القصور الحراري (الاعتلاج) ونظرية الإعلام يقيسان خصائص إحصائية شاملة، وواضحة، بينما التنظيم هو قبل كل شيء ظاهرة موضعية محلية وليست إحصائية.

إن الحلول التي قدمها أرنهايم غير مقبولة بكل الأحوال، لأنها جد نظرية ومبالغةٌ في مثاليتها. يوجد، بالنسبة إليه، حركتان متعاكستان، يقود تفاعلهما إلى ما يدعوه بنية، الميل الأول هو «الانتقاض»، أو تآكل الأشكال لنقصان الضغط وزيادة القصور الحراري: نتطور باتجاه تنسيقات تزداد بساطة شيئاً فشيئاً. أما الميل الثاني، «الابتناء»[21] فهو المبدأ الكوني لبناء الأشكال (sic)، مبدأ يتعرّف عليه بصورة ما مع المقدس، وينتج بنيةً وتنظيماً بدون انقطاع (مثلاً في الزجاج الصافي (الكريستال) والشعاعيات...).

إن غياب التمييز بين المشهد الطبيعي والمشهد الاصطناعي، هو أيضاً من المنغصات في هذا التحليل. فأمام مشهد طبيعي، شبكتنا الإدراكية لفك الشفرة مجهزة لالتقاط بعض الانتظام، أو الأنساق ولكن، مبدئياً يجب أن يكون ذلك مفصولاً تماماً عن كل الاعتبارات الجمالية، ومرتبطاً فقط بقيم البقاء.

تتعدل شبكتنا الخاصة بفك الشفرة، أمام مشهد مصطنع، وتشمل البحث عن أنظمة بعيدة. هذه الأنظمة، ليست بذات دلالة إلا

---

(21) نستعيد هنا كلّ التصورات عن مصطلَح «الأسلوب» (انظر: Klinkenberg, 1985a).

بالنسبة إلينا، لا تترك مجالاً لأن تكتب بمصطلحات إحصائية (القصور الحراري، كمية المعلومات. . .)، وتمثل توسعة النفوذية إلى النباهة. ببساطة أكبر، نستنتج أن القيمة الجمالية لنظام أو لبنية ما، لا يمكن، إلى اليوم، أن تُقدّر إلا عبر أحكام تقويمية مناسبة .يقول أرنهايم محقاً إن: «النظام» هو الذي يجعل الإدراك عقلياً»، أي الذي يسمح بكشف المشابهة والاختلاف. بالنسبة إلينا سنتبنى موقفاً يعقلن بهذا المبدأ أيضاً: إن النظام هو خاصية للثقافة المكتسبة وليس للطبيعة. في هذه الأخيرة، يبدو الشيء ذاته والمختلف موزعين بشكل متساو، ويمكن حتى أن نزعم إلى حد ما بأنه ليس هناك إلا المختلف. كما سنرى في الفصل الثاني، إن فرض النظام يحصل عند الإدراك، وهو ناتج عن خصوصيات للدماغ، الذي لا يمكن أن يستوعب تنوعاً كهذا دون أن يُبَسِّطَه. وبالأحرى فالنظام هو تقطيع عددي أو رقمي (discrétisation) للفوضى، وإنشاء للعتبات التي تشتري دفعة واحدة ركاماً من الاختلافات، متعاملة كما لو أن كل شيء كان موحداً بين العتبات. إنه كمثل درج ما، خُطَّ على المنحدر اللامتناسق لحديقة ما: يسهل السير ولكنه لا يُشكل جزءاً من الطبيعة.

يؤكد علماء نفس الشكل أنفسهم، من ناحية أخرى، بأن «الأشكال لا توجد بذاتها وإنما هي فقط مُدرَكة حسياً» (انظر أعلاه). سندافع عن المبدأ الأبوليني الذي بمقتضاه يكون النظام الذي يعادل الشكل هنا، باعتباره خصوصية للذهن البشري، وفي التحليل الأخير منوالاً. ندعو نظاما التصادف، الجزئي أو الكلي، للمدرك مع المنوال. وهو ما ينتج عنه أن الصورة يمكن أن تكون منتظمة بالنسبة إلى مشاهد (الذي يمتلك منوالاً) لا تكون كذلك بالنسبة إلى آخر (الذي لا يمتلكه). إن القارئ هو الذي يصنع القراءة.

5.2. المتصل والمنفصل، الفضائي والخطي

إن من صعوبات التكلم عن الوقائع البصرية بشكل صحيح هي، أنها لا تقدم نفسها بالطبع كما لو أنها من طبيعة مواصلة وغير متجانسة، غير أن خطوة سيميائية قليلاً ما تُطبَّق على ظواهر خفية ومتجانسة، معدودة على أي حال.

يمكن لتقنيات عدة أن تساعد في تجاوز هذه العقبة. فمن جهة يمكن، أن نشذب إجراءات الوصف بحيث نسيطر بشكل أفضل على الطابع المتصل للصور وهذا ما نفعله عندما نحدد مفهوم الكسري؛ ومن جهة أخرى نستطيع أن نفكر بموضوع الوصف، لنرى ما إذا كان المتصل غير قابل لأن يكون منفصلاً.

وفي هذا الاتجاه تقدم عالم الرياضيات الروماني سولومون ماركوس (Solomon Marcus) (1982, 1986)، حيث الاقتراحات المحفزة حول نمذجة اللغة الشعرية معروفة جداً (Marcus, 1970; Klinkenberg, 1973) بالنسبة إليه، إيجاد علاقة، على شكل خصوصية رياضية منتظمة، للعالم المرئي مع الأثر الجمالي المرتبط به، هو الهدف البعيد للبحث.

ولكن على هذا العالم أن يكشف بساطته المخبأة، وبتعبير آخر، يلزمنا الوسائل لفصل البُنى البصرية، بطريقة كافية الدقة لشرح ما يسمى البُنى، ولكن ببساطة كافية لاكتشافها بدقة. المثال الذي يبدو أكثر ملاءمة لماركوس لتحقيق هذا الهدف، هو النحو التوليدي ذو الإجازة التشومسكية. وقد سبق أن أثبت هذا النموذج قدرته، إلى درجة أمكن معها تطبيقه على علم الوراثة الجزيئي (Marcus, 1974 et 1986: 308-320)، وأمكنه بعد ذلك أن يمتد إلى الإسقاطات المعمارية (Marcus, 1982). انطلاقاً من هذا، فإن الفرضية بأن «القواعد

التصويرية، هي امتداد للقواعد التشومسكية التي تتشكل فيها المفردات النهائية من كيانات هندسية، ولكن حيث يكون تسلّس هذه الكيانات مضبوطاً ببعض العمليات ذات الطبيعة الهندسية» (316 :1986).

يبدو أن تلك العناصر من المفردات أي الأشكال والألوان وغيرها من «الماهيات الصورية»[22] تتمتع بحرية تجميع كبيرة، بحيث أن البُنى الرياضية التي تعبر عن عمليات التوافق تكون من نمط احتمالي.

في الواقع، يقود مثل هذا المنظور إلى أن يطرح بشكل خطي ما يقدم للإدراك على أنه فضائي، ليس فقط أن هذه الخطية مطلوبة في الرسالة المرئية ذاتها (نعرف قيمة عدد قراءات اللوحات والتي من خلالها نتلمس مساراً إجبارياً): «يحوِّل المنظور التوليدي الانتباه من البنية إلى القضية، من المبرهن عليه إلى الممكن، من الراهن إلى الكامن، من البنية السطحية إلى البنية العميقة، من الكفاية إلى الإنجاز» (321 :1986).

خارج المتطلبات الإبستيمولوجية اللازمة لولادة علم بصري، يمكن أن نجد مبررات مختلفة لهذه الخطية الفضائية .إذا كانت خطية الفضاء ممكنة فالعكس ليس بأقل صحة، كما سنرى لاحقاً: الخطي يمكن أن يتحول إلى فضائي. والحال أنه، إذا كان الزمني والفضائي يستطيعان أن يكونا بحيث يسقط الأول على الآخر، فهذا بفضل التناظر البنيوي بين الزمن والفضاء، تناظر تستند إليه نظرية النسبية. تناظر، وليس تشابهاً كلياً، لنكن أكثر دقةً: إذا كان يمكن استيعاب الفضاء كزمن، فالمقصود بالتأكيد زمنٌ قابلٌ للانعكاس، زمنٌ مدركٌ كشعاع له وجهة ولكن ليس له معنى.

التبرير الثاني يمكن أن يكون على مستوىً فيزيولوجي. ينتقد

---

(22) سوف نرى لاحقاً أن من المُمكن وصف كلّ الظواهر التشكيلية بواسطة ثلاثة ثوابت: الشكل، واللون، والنسيج.

ماركوس ـ على وجه حق ـ مُنظِّري الفن هؤلاء الذين قابلوا لوناً، يمكن أن يكون بضخامة قابلة للقياس أي «لوناً لعالِم» على لون يحدد بمصطلحات الانطباع، أي «لوناً لمُشاهِدٍ».

في الواقع، ما يظهر بشكل كيفي له كفيله الكمي، والعكس صحيح، وبدقة أكبر، فإن النوعية الملونة، المدركة بطريقة بديهية وكلية، هي محوَّلة جزئياً من منطقة الظواهر غير الخطية ـ متموضعة في الفص الدماغي الأيمن ـ إلى منطقة الظواهر التتابعية القابلة للتحليل في شكل كمي، وهي منطقة متموضعة في الفص الأيسر من الدماغ.

إذا استطعنا بدون أدنى شك، أن ننتمي إلى هذه الفكرة المتعلقة بالتناسب بين الوقائعِ القابلة للقياس كمياً من جهة، والقابلة للتعريف نوعياً من جهة أخرى، فذلك لأسباب تعتمد على منهجية سيميائية أكثر منها فيزيولوجية. تعتمد السيميائية في الواقع على فكرة الاسترسال تلك العبارة الشهيرة (mening) لهيلمسليف ـ مقطعةً بشكل ما وإذاً قابلة للقياس. هذه الأشكال هي بالطبع مناويل نظرية مجردة، مثلاً «الاستدارة الكروية» التي تحدث عنها أرنهايم بشكل رائع جداً في فقرة معنونة، بطريقة إيحائية، «الأشكال هي مفاهيم»[23] فأن

---

(23) (1976 : 35-36)؛ ليس لكلِمة شكل هنا المعنى الذي يقصده هيلمسليف، بل لها معناها العادي. فَلْنستشهد بفقرة من هذا المقطع «قِوامُ إدراك الشكل هو فهم الخصائص البنيوية التي تتضمّنها المادّة المُحرِّضة أو الخصائص المعزوَّة إليه. ومن النادر أن تكون هذه المادّة متوافقة تماماً مع الأشكال التي تُحصِّلها في الإدراك. أكيد أن البَدر مستدير، بمقدار ما نراه. لكن أغلب الأشياء التي نراها مستديرة لا تُجسِّد الاستدارة بدقّة؛ بل هي مُجرَّد تقريبات. ومع هذا، فإن من يراها لا يُقارنها بالاستدارة وحسْب، بل يرى فيها الاستدارة بالفعل. يتكوَّن الإدراك إذاً من أقلمة المادّة - المُحرِّضة مع نماذج من أشكال بسيطة نسبياً، أُسمّيها مُصطلحات مرئية أو مقولات مرئية - فبساطة هذه المصطلحات المرئية نسبية، بمعنى أن نموذجاً - مُحرِّضاً مُعقّداً منظوراً برؤية صافية خليق بأن يولِّد شكلاً مُعقّداً نوعاً مّا، وهو الشكل الأبسط الذي يمكن أن نبلغه في هذه الحال. المُهِمُّ هو أن نتمكَّن من القول عن شيءٍ رآه أحدٌ ما إنه ليس مرئيّاً حقّاً إلا ضمن إطار أقلمته مع شكلٍ مُنتظَم».

تتدخل مسارات فيزيولوجية في هذه الشكلنة (formalisation) فذلك أمر غير مثير للشك.

ولكن ليس هذا التعارض المفرط الجمال والتلاؤم بين الفصين الأيمن والأيسر هو ما يُظهر ذلك. سنرى في الفصل الثاني أن العملية تنطلق قبلُ على مستوى الشبكية.

والجدير ذكره أن هذه المحاولات تأتي في لحظةٍ دقيقةٍ من تاريخ التفكير والتعبير، لحظةً لا تمر مرور الكرام.

إنه في اللحظة التي نحاول فيها رؤية «الخطية المخبأة» للفضاء، نشدد أيضاً على جدولية اللغة. استطعنا، إذًا، أن نظهر، في مصنفنا بلاغة الشعر -تحت عنوان قراءة خطية، قراءة جدولية ـ بأن القراءة التي تخلق تعدد الائتلافات الدلالية (poly-isotopie) المميزة للنصوص البلاغية، لا تفعل إلا أن تستثمر قاعدة تافهة للتواصل اللساني: المعنى ليس ممكناً إلا بإنشاء علاقات، وهذه العلاقات تفترض معالجة متبادلة لمعطيات مقدمة خطياً للإدراك. وبإنتاجها إذًا الفضائي، والشعر ـ يُلاحظ ماركوس ـ أنها مؤهلة للتعبير عن حدسيات حول الصيغة الكلية، بغض النظر عن أنها تستعمل كوسيط مكرسٍ نموذجياً للأنشطة الفكرية[24].

يبدو، من جانب آخر، أن تطوراً ما في الفن الحديث يحبذ معالجته رياضياً، عندما ينطلق من المتصل إلى المنقطع. ولا يتعلق الأمر هنا بتعارض بسيط: فـ «المتصل» و«المنفصل» ليسا أبداً،

(24) لِنُلاحظ أن ماركوس يفيد من مُصطلح الفضاء مُستخدِماً هذه الكلِمة أيضاً بالمعنى الدقيق. ويُدوِّن ما يمكن أن يبدو بديهياً، لكنْ يأخذ معنىً في ضوء ما قدّمناه تواً: تنزع عدة بُنى تقليدية للغة الشعرية إلى تدعيم طابع الثنائي الأبعاد للرسالة؛ وهذه بالتحديد حالُ العَرْض المرئي للأبيات.

الواحد كما الآخر، إلا منوالان. منوالان تستطيع باتجاههما تماماً أن تمتد إنجازات متفردة، كخط تقارب، ولكن ليس لها إلا وجود نظري.

إن الأعمال الإبداعية الحقيقية لا تعطينا انطباعاً كلياً أبداً: فمثلاً تُظهر لوحة قماشية لماندريان سماكة مادتها الملونة وتترك المجال لرؤية ما إذا كان هذا المُربَّع قد لُوِّن أفقياً أو عمودياً. إن أشرطة «الرسوم السوداء» لفرانك ستيلا (Frank Stella) لا تحجب عدم انتظامها، وحتى رسم ليون ويدار (Léon Wuidar) عليه أن يتلاءم مع طبيعة الحامل الذي رسم عليه. على العكس، فالمتصل الصافي لم يوجد قط، أي أننا: نستطيع دائماً أن نكتشف في الرسائل التي تميل نحو هذا المنوال، قِطَعَ خط مستقيم، مثلاً، أو أيضاً أقواساً لدوائر، تشكيلات يمكن أن تكون منتظمة حسب أنساق معقدة بشكل ما. سيحاول الفصل الخامس إعطاء نسقية لهذه الأشكال، ولهذه الألوان ولهذه الأنسجة.

وليس من قبيل الصدفة، أن تتوجه المدرسة السيميائية الرياضياتية، التي ينشطها ماركوس، الذي أخذ على عاتقه مهمة أولى هي الوصف الدقيق والكامل للأعمال التصويرية، إلى صوفي تاوبر (Sophie Taeuber) وبييت موندريان (Piet Mondrian) أو تيو فان دوسبورغ (Theo Van Doesburg) (انظر Petrache, Caloenescu, Andonie et Marian, Marina, 1982). وقد بلغت هذه التوصيفات درجة عالية من اللطف، ووصلت إلى أنواع من القوالب، ولوحات من العلاقات والعمليات حيث تتداخل أشكال وألوان.

3. المقاربة السيميائية

0.3. كما فعلنا في الفقرات السابقة، سنكتفي هنا بالتوقف عند بعض المشاكل المنهجية الكبرى التي تنشط الحوار المعاصر. وفي

الفصول المقبلة وخاصة في الفصلين الثاني والرابع، سنقترح حلولاً نظرية عامة، تفيد من المكتسبات القليلة المتمثلة، في ما محصلة إلى الآن السيميائية البصرية.

1.3. شفرات ومنظومات في التواصل المرئي

السيميائية هي علم العلامات وتُعرَّف العلامة، كلاسيكياً، بالطريقة الأكثر بساطة بعبارة (aliquid stat pro aliquo) أي شيء ما يتناوب مع شيء آخر. وبعبارات أكثر عموماً وأكثر نظرية، نقول مع مانفرد بييرويش[25] (Manfred Bierwisch) إن: «كل شفرة مكونة من ترابط بين كيانين آتيين من فضاء مختلف». سنعين المجموعة الأولى (A) كمساحة للمعلومات (information space)؛ وسنسمي الثانية مجموعة الكيانات (B)، مساحة للإشارات (signal space). الرمز (c) هو إقامة التراسل بين الكيانات ولكن هذا التعريف كان من قبل متجاوزاً، في النظرية الأجود إعداداً في هذه العلاقة: أي نظرية هيلمسليف.

فالعلاقة السيميائية بالنسبة إليه، هي ببساطة دالة بين دورين، يرتبط الأول بمستوى التعبير والآخر بمستوى المحتوى. وليست الشفرة بشيء آخر غير مجموع هذه الوظائف.

إذا توقفت العلامة، في هذا التعريف، عن أن تُعرَّف بسذاجة، كشيء وضع في موضع شيء آخر، فإنه يبقى أن هذا الشيء يحتفظ بفكرة علاقة بين شيئين مختلفين، بكونهما متميزين بالمجال الذي يُعرِّف كلاً منهما.

هذا هو المفهوم الذي نجده عند بييرويش: يربط الرمز بالنسبة

---

(25) مُداخَلة (غير منشورة) في المؤتمر الثاني للجمعية الدولية للعلاماتية، فيينا، 1979.

إليه، بين الكيانات (a) التي تنتمي إلى (A) مع كيانات (b) المنتمية إلى (B): فتكون الوظيفة F (a). على سبيل المثال، (A) يمكن أن تكون مجموعة من المفاهيم و(B) مجموعة من الكلمات (A). و(B) هما مستقلان مبدئياً الواحد عن الآخر، إنه مبدأ اعتباطية العلامة، ولكن فضاء المعلومات (A) يمكن أن «يطمس» فضاء الإشارات. كيف نصف هذه الآلية دون اللجوء إلى مصطلحات استعارية كهذه؟ هذا ما سنراه في الفصل الرابع.

خلاصةً نقول، لكي نستطيع التحدث عن السيميائية، يجب أن يكون هناك مستويان ـ مستوى التعبير ومستوى المحتوى، يكونان مجزأين وفق قواعد تتغير مع كل سيميائية خاصة ـ، وأن هذين المستويين يبقيان متواصلين في ما بينهما. سيكون التعبير ضمن سيميائية مرئية، هو مجموعة من المحرضات البصرية، وسيكون المضمون، بكل بساطة الكون الدلالي.

تترك الآلية التي أتينا على وصفها في الظل إنشاء الوحدات المعنية. لأن هذه الوحدات غير موجودة بشكل طبيعي، ولا خالدة كل الخلود. سواء كان في الفضاء (A) أو الفضاء (B)، تبنى وفق أنظمة (Eco, 1988: 86 - 93). وبدلاً من إقامة التعادل بن الواحدات من (A) ومن (B)، يمضي الرمز قدماً بمعادلة العلاقات في (A) وفي (B). لنأخذ مثالاً مكرراً ـ قانون السير ـ العلاقة السيميائية ليست ببساطة علاقة /الأحمر/ «بالمنع»، ولكن علاقة الزوج /أحمر/ مقابل /أخضر/ و«ممنوع» مقابل «مسموح» وهما يقيمان نظاماً كلٌّ وفق مجاله. هذه الأنظمة تسمح للشيفرة بالوجود، وبالمقابل، تُشكَّل بفضل الشيفرة (إقامة العلاقة بين الأزواج أعلاه تُقصي ـ غير الملائم القرمزي، الأحمر الرماني، والأقحواني على صعيد التعبير، والتضرع، والغضب، والحزن على صعيد المحتوى).

فالشيفرات هي التي تخلق إذاً النظام، عندما تفرض أشكالها على المادة (مادة الإدراك المرئي مثلاً).

منوال الشيفرة الأسهل توصيفاً يحدث عندما يوجد التراسل، اختياري وثنائي الدلالة، لوحدات التعبير ووحدات المضمون. منوال بساطته تجعله مثالياً، إلى درجة أن سيميائيين منبهرين به، لم يريدوا أن يروا، خارجه، إلا ظلمات ما لا يمكن معرفته. غير أن كثيراً من المناويل الأخرى للعلاقات بين الماهيات السيميائية، يخضع لقواعد أخرى ومقتضيات، مناويل وضع لها إيكو (Eco, 1975) مصطلحات رائعة.

لنقل، دون أن نحدد أكثر هنا، إنه في التواصل المرئي غالباً مايكون التراسل هو كل شيء، إلا أن يكون ثنائي الدلالة أو وضعياً بحتاً.

لذلك، بدون شك، غالباً ما تتجنب التحاليل (النادرة جداً حتى الآن رغم الدراسات التي طالبت، بجرأة أو بمهارة، «بسيميائية الصورة») طرح مسألة الأنظمة والرموز بوضوح. أو تتشبث بمعالجة الأجزاء التي يسهل التعرف عليها وعزلها، أو تتهرب تماماً من المشكلة منغلقة على نفسها في الرسائل المعزولة، دون أن تطرح مسألة أصل المعنى ومكوناته[26]. تعالج الأوائل أنظمة فرعية تتأتى من مستوى التعبير (بخاصة الخطوط والألوان)، أما الثانية، وكثيراً ما تتمثل مستوى التعبير، فهي في الأغلب الأعم تمرينات لتحليل أعمال فنية تمنحنا نفسها تحت رداء اللغة العلمية.

2.3. مقاربتان لمستوى التعبير: السيميائية الكبرى، والسيميائية الصغرى

نستطيع أن نميز زمرتين في مقاربات الحدث المرئي هما:

---

(26) انظر أيضاً الفقرة 3. 4. تُستثنى هنا أعمال ميشال تاردي (Michel Tardy) عن السيميوجنيز.

المقاربة السيميائية الكبرى والمقاربة السيميائية الصغرى.

المقاربة السيميائية الكبرى تدرس الصورة باعتبارها ملفوظاً خاصاً، مشتغلة إذاً عبر مناطق كبرى (من هنا أتت تسميتها). لتقييم الملفوظ، أعدت مفاهيم مناسبة لهذا الموضوع.

هذه الأعمال يمكن أن تؤدي إلى فهارس وحدات تنبني وفق أنظمة، ولكن ليس هذا هو هدفها الرئيسي. تبقى، كذلك في كل الأحوال، مشكلة النقل إلى رسائل أخرى من الأنظمة المكتشفة كلية. فمن المنطق، أن مفهوماً مخصصاً لموضوع ما، هو شيء غير قابل للنقل ـ مثل هذه المقاربة تبقى تجريبية، لأنها تشتغل على ملفوظات أو (tokens) ـ زد على ذلك، أنها لا تناقش طريقتها في القراءة، تلك الطريقة التي تعتمد على فكرة أن الإدراك هو عملية بسيطة، وعلى أعراف اجتماعية معتبرة من البديهيات.

إن بعض هذه التحليلات ذات شهرة. من تحليل إعلان المعكرونة الإيطالية ـ الفرنسية إلى اللافتة التي تتفاخر بمزايا القهوة البلجيكية، السوداء والساخنة، ومن لوحة لفيلاسكيز (Vélasquez) إلى لوحة لبوسان (Poussin). لا نستطيع، دون شك، تجاوز هذه المقاربة السيميائية الكلية. شرط أن تؤدي إلى فرضيات عامة، وأن تكون متبوعة بتفعيل هذه الفرضيات، بحيث تقود إلى تشكيل مناويل. إنه السبيل الذي يبدو لنا أنه يعبد الطريق بالورود لأعمال فلوش.

وتنطلق المقاربة السيميائية الصغرى، من ناحيتها، من عناصر من الصورة تعتبرها ذرية، ومن هنا يأتي اسمها. هذه العناصر الأولية يمكن أن تكون، كما عند أودان (Odin, 1976)، معرَّفة «كبقعة». والمفاهيم المعدة لتبيان الظاهرة، ليست هنا معدة لهذا الغرض، وإنما هي معدة قبلياً. هذه العناصر هي ماهيات نظرية أشياء مرتبة أكثر

منها مواضيع إدراك أو، إدراكات أولية (percepts).

إن المقاربة هي نظرية، إذ تقوم على وقائع القانون العامة، على مناويل (أو أيضاً «وقائع لغة» أكثر من كونها «وقائع كلام») التي تتشكل في نظام علائقي.

تستطيع المقاربة السيميائية الصغرى ـ ولكن ليس هذا هو هدفها الأساسي ـ أن تُظهر كيف يمكن لهذه الوحدات أن تنتظم في رسالة، بتجميعات وتركيبات. ولكن تُطرح إذاً مشكلة القوانين التي تحكم هذه التركيبات: تضيع التحاليل السيميائية الصغرى سريعاً في تعقيدها، دون أن تتوصل أبداً إلى الانتباه إلى الصورة الحقيقية.

إذا كانت مقاربة هذا النموذج تهدف إلى إعداد مصطلحها الأساسي البقعة، فإن هذه تبقى عصية على التعريف، وبسبب عدم اللجوء إلى تعاليم بعض المواد العلمية المقاطعة قصداً من السيميائيين (كالبصريات أو علم نفس الشكل)، فإننا قليلاً ما نفلت من بعض الاعتباطية عندما نريد أن نحدد مثلاً امتدادات تلك البقعة. تُدان المقاربة السيميائية الصغرى كذلك دائماً بأن تبقى على مستوى العموميات الإبستيمولوجية الكبرى. ذلك الذي بقي جوهر أعمال رينيه لينديكن (René Lindekens). وقد أدت الجهود من أجل الهبوط من هذا الفردوس الذي لا يحمل أي مخاطر إلى الإخفاق. كان الشرك هنا إمبريالية المنوال اللساني. فمن المعلوم أن نقل مصطلح مؤقلم لموضوع معين إلى مواضيع أخرى، يؤدي غالباً إلى شعر سحري. هل تحملنا قط هم تعريف «التقطيعات»، «التركيب»، و«السيمات» التي كان يحلو لنا لقاؤها في الرسائل المرئية؟ سنعود لاحقاً إلى مسألة المنوال اللساني. المهم الآن هو التحقق أن، رغم المشاكل التي تثيرها المقاربة السيميائية الصغرى فإنه لا مفر منها، بل إنها يجب أن تكون مفضلة على المقاربة السيميائية الكبرى. فهي

وحدها يمكن أن تعطي مكانتها العلمية للسيميولوجية المرئية: وإذاً فإنها هي التي نختار في هذا البحث، كما أوحينا بذلك في المقدمة. ولكي تكون فعالة يجب أن تهتم بجعل خطوتها إجرائية معرّفة مواضيعها بشكل صريح، وأن تطرح التساؤل حول الإدراك والإجماع موضوع التساؤل أعلاه. إن هذا السبيل هو الذي يفتح، مثلاً، تفكير أودان.

نستطيع أن نسمي الخطوة الأولى بالتأليفية (synthétique) والأخيرة بالتحليلية (analytique). وفي الواقع، إن مقولات الأولى معرّفة تجريبياً ثم تظهر بعد ذلك، تحت شكل عابر للمحلي (مثلاً، هذا الشاطئ القاتم يتعارض مع ذلك الشاطئ الصافي). أما مقولات الخطوة الثانية، فهي معطاة قبلياً، تحت شكل خصائص محلية وفريدة. تنطلق الأولى من ملفوظ ما، ثم تبحث عن منهج لتفكيكه، بينما تنطلق الأخرى من عناصر مفترضة وتبحث انطلاقاً منها عن إعادة تركيب ملفوظ. تلتقي الأولى بالثانية إذاً. تبدو الأولى كما لو أن لها نقطة انطلاق أكثر وضوحاً، ولكن من الصعب عليها تحديد حدود مناطقها بوضوح. ولذلك فهي تفضل العمل على صور مفضلة: صفحات إشهارية، وأحياناً روائع فنية.

3.3. مستوى المضمون: تناظر إشكالي

إذا كان بالمستطاع الخوض في دراسة شكل التعبير، فالولوج إلى المحتوى مزروع بالمزالق. ليس هناك من شيفرة بالمعنى الضيق للكلمة. يبدو جلياً أن العناصر الإيقونية تقود إلى المضمون، ولكن ليس من المؤكد أولاً أنه مضمون الصورة، وذلك لا يعطي إجابة لمشكلة الصورة غير التشكيلية... في الواقع، قد يبدو أن محتوى الرسم لشجرة يكوِّن مفهوم الشجرة، ولكن هذه البديهة الجِد بسيطة

ظاهرياً يجب أن تعاد مساءلتها: فالمضمون يمكن أن يكون تماماً شيئاً آخر.

لمعالجة هذه المشكلة، حاول جان ماري فلوش (Jean Marie Floch 1981a) أن يطور طريقة تناظر التعارضات، موازيةً لاختبار الإبدال في اللسانية. إن تعارضاً في التعبير سيعد مناسباً إذا كان نظيراً لتعارض المضمون (في الحالة التي يكون فيها هذا الأخير ممكن المنال، كما هو الشأن في الإعلان مرة أخرى). في الحالة التي لا يمكن معها الوصول إلى المحتوى، بما لا يقبل الجدل، بطرق أخرى إلا عبر الصورة نفسها، فكل تأكيد يتعلق بها لا يمكن أن يكون إلا عطفياً.

تقوم الطريقة، باعتبارها بنيوية، على تنظيم الحقل مستخرجة ما فيه من تعارضات على مستوى التعبير. ودائماً يبدو ذلك سهلاً نسبياً لأن هذه التعارضات مدركةٌ نسبياً، ولكن أيعني ذلك أنها تستند إلى الإدراك فقط؟ باعتبارها تعارضات، فإنها تتأتى من مكان آخر غير الإدراك. وهل يكفي وصف التعارضات وفق مستوى واحد لتشكيل سيميائية ما؟

أم يجب أن يكون هناك محتوى بشكل قطعي؟

قبل الإجابة عن هذه الأسئلة، لننظر بتفصيل أكبر في طريقة التناظر لفلوش الذي، لنوضح، يعالج أشكال التعبير والمضمون. يرى أن ملاءمة تعارض تعبيري، هو، للتذكير، مثبت عندما يمكن مناظرتها على تعارض في المضمون. ولكنه لا يحدد كيف يتم ذلك التناظر، مع أنه يثير مشكلة يستهان بها. في الواقع، إذا كان هناك تعارض /E1/ مقابل /E2/ على مستوى التعبير، وإذا ناظرناه إلى تعارض «C1» مقابل «C2» على مستوى المضمون، فكيف يمكننا أن نعرف إذا كان من الواجب معالجته.

/E1/ مقابل /E2/ بدلاً من /E1/ مقابل /E2/
«C1» «C2» «C2» «C1»

يتم التناظر عند فلوش، بشكل شائع باسم تجميعات تتأتى من سيميائية أخرى غير السيميائية المرئية. ليس لأن هذا الزج معدوم الوجود. كانت لتريستان أسباب وجيهةٌ لاختيار وشاحٍ /أسود/ : ألم يكن المجتمع قبل قد حمَّل، اعتباطياً، هذا اللونَ بقيم الحداد؟ ولكن لنضرب مثالاً من عند فلوش نفسه: تحليله لإعلان دعائي لسجائر يحدد القرائن التالية:

مستوى التعبير: /استمرارية/ مقابل /انقطاع/

مستوى المحتوى: «ذاتية» مقابل «غيرية»

إن مؤهلات التعبير هي عبارة عن معايير إدراكية واسعة المنظار من مثل /روابط حية/، /شبكة خيوط متماسة/...، ولا علاقة لها بـ «البقع البسيطة» طريقة أودان. بالنسبة إلى مؤهلات المضمون، تبعث، مؤكداً، بإيقونات، ولكنها تجيء أيضاً بعناصر لغوية كثيرة من الصورة، مما يفقد التحليل ونتائجه كثيراً من قدرتهما على الإقناع:

المدونة المحللة «غير نقية»، والصور مشروحة بتعليقات[27]...

---

(27) سيكون هذا صحيحاً أيضاً للتحليل الذي قام به المؤلِّف ذاتُه لمؤلَّفات كاندينسكي. فهو يُميِّز عند الرسام «مُعجماً صغيراً من وحداتٍ تصويرية»، أي إيقونيّة، ويُخمِّن أن هذا الرسام يتناول بعض الموضوعات الدينية بطريقة «تصويرية نسبياً»، من دون أن يتساءل عمَّا يُكوِّن هذه التصويرية العظيمة إلى هذا الحدّ أو ذاك. ونُلاحظ كذلكَ أن الضامن الحقيقيّ الأوحد للإيقونيّة عند فلوش ضامِنٌ لُغويّ: عنوان اللوحات، كتابات كاندينسكي أو كتابات فنانين آخرين...

يكشف فلوش في الثنائيات المدروسة، إذاً، ذاتية المهارات لكل من المستويات، ويبدو أنه من البديهي أن الأول يقوي الثاني، وهو في خدمته. ومن المحتمل أن تكون معايير الصنف الإشهاري في الواقع موافقة للتعبير وللمحتوى. ومع ذلك، فالأمر يتعلق بصورة مبنية، وبالتالي فثمة علاقات أخرى أيضاً ممكنة: عدم الانسجام، والاستقلالية، والتبادل... إلخ. إذا كانت هذه العلاقات المنحرفة عن مسارها هي بلاغية، فكيف نختصرها؟ وكيف تشتغل على مستوى المعنى؟ إن إجراء تحليل على مستوى التعبير ألا يخلّف بقية راسبة؟ وبتعبير آخر، هل الدال كله يكمن في علاقته بالمدلول، الذي لن يكون أكثر من مثمن له؟ إلى هذه المفارقة، التي ليست أكثر من تأكيد إطناب الرسم التشكيلي بالنسبة للإيقوني، أفضت طريقة فلوش، كما يبين سونيسون (Sonesson, 1989)

لا نستطيع أن نؤيد هذه الخلاصة، لأن العلامة التشكيلية موجودة، وإذن فهناك مدلول تشكيلي، كما أنه يوجد التفاعل المعقد بين التشكيلي والإيقوني. هذا ما يحاول الفصلان الخامس والثامن برهنته.

4.3. السيميائية المرئية وسيميائية اللغة

1.4.3. اللساني والمرئي

المشكلة الأكبر من مشكلة نقل المفاهيم من مجال إلى آخر، ومشكلة العلاقة بين اللساني والمرئي، هي ذاك التشابك بين مواضيعهما. نستطيع، في الواقع، أن نعتبر أن المعلومات التي تأتي إلى المستقبل عبر قناة الرؤية هي، في بعض اللحظات، مدرجة في شيفرة اللغة.

ألح الدارسون، وخصوصاً بارت، على أولوية اللسانيات. تتوق

بعض الاتجاهات الإسمية الساذجة إلى أن ندرك بعض الأشياء لأن الكلمة التي تشير إليها، ببساطة، موجودة. دون إنكار بعض التداخل من هذا النوع، ودون الدخول في نقاش يمكن أن تكون طبيعته فلسفية، ومع ضرورة الإشارة إلى أن الحركة المعاكسة ممكنة: تظهر الكلمة لأن الماهية تفرض نفسها إدراكياً. من جهة أخرى، ليست الصياغة اللفظية تحصيلاً حاصلاً، لأن المعلومات الفضائية يجب، من جهة، أن تتلقى أمراً ذا طابع خطي لكي تُصاغ لفظياً، وأنه، من جهة أخرى، ثمة مفاهيم سطحية ومكتسبة بسرعة من الطفل، كالكروية، ليست أبداً مسماة إلا بلغة واصفة معدة جيداً.

إن فكرة أن اللغة هي الشيفرة بامتياز، وأن كل شيء إنما يكون العبور إليه من خلالها بواسطة صياغة الألفاظ التي لا مفر منها، هي فكرة خاطئة، مقترحة من رجال أدب. يكفي النظر إلى مؤلفات من الفيزياء والكيمياء والرياضيات والتقنية، لنتحقق أنها مليئة بالمخططات والرسوم. تخيل بحثاً في علم الحيوان دون رسوم؟ نستطيع حتى الشك بأنه من الممكن الإفهام عن طريق الخطاب حصرياً، لنأخذ البنية الكيميائية لـ د. د. ت (DDT) أو المروحة الحلزونية المزدوجة للـ ADN (la double hélice de l'ADN)). في الواقع، لا يمكن قط لمفهوم المروحة أن يصل إلا عبر رسم، أو حركة، ومفردة مروحة تصلح ببساطة في انطلاق الصورة الذهنية لهذا الشكل.

ومن جهة أخرى، فالأصل البصري واضح فيها بشكل خاص، لأن الكلمة تأتي من «حلزون» (escargot)...

«السيميائية المرئية» التي حددنا من خلالها نقداً فنياً مقنعاً، علينا توقع ذلك، هي خصبة في موضوعات تتفجر فيها هذه الإمبريالية اللغوية، التي تهيمن على أعمال دورا فاليه (Dora Vallier). هذا الأخير يبدو أنه يجهل كل الجهل فيزياء الألوان (خالطاً بين الإشباع

والتألق)، يقارن المثلث اللوني بالمثلث الصوتي (1975). ولكن باسم ماذا؟ لمَ لا يكون بمثلث أوجدن ـ ريتشاردز (Ogden-Richards)، أو بمثلث برمودا؟ نجد هذا العيب في أعمال لويس ماران، التي تزخر مع ذلك بتحاليل دقيقة وموثقة.

عولجت المسألة في مؤلف تقويض فن الرسم (28 :1977)، دون مواربة: «هل اللغة هي الشارح العام لكل الدوال؟» ولكن هذا التساؤل الحذر سرعان ما يترك مجالاً لتأكيد الاندماج بينهما («أتوقف عن إلقاء خطاب حول اللوحة فقط لأُعير صوتي، وريشتي إلى اللوحة»). اندماج يتم لصالح اللغة وحدها، كما يبرهن عليه، في تحليل لرعاة أركاديا (Bergers d'Arcadie)، واللجوء إلى نحو بور رويال (Port-Royal). لقد سمح المؤتمر الدولي الأول (Word and Image) الكلمة والصورة المنعقد في (Amsterdam, 1987) للنقد أن يغوص أكثر في قناعاته: كل المرئي يكمن في ما يمكن أن نقول عنه، وعناصره تقيم ضمن اللوحة العلاقات نفسها التي تقيمها الكلمات التي تعينها في الجملة التي تنتظم فيها. غموض عارضته بحماس المدرسة الغريماسية[28].

وطرحت العلاقة بين اللغوي والمرئي، عند أ. مولس (A. Moles, 1972)، بطريقة هي أكثر حذراً وأكثر جرأة بالوقت عينه. أكثر جرأة، لأننا نتصورها بطريقة منهجية، على صعيد السيميائية الصغرى؛ وأكثر حذراً، لأن الكاتب يعطي لنظامه وضعية الفرضية، لنتذكر أن مولس يصنف تراتُبياً «موضوعات نفسية - فيزيائية»،

(28) انظر مقالة «إيقونة» لغريماس وكورتيس (Greimas et Courtès). ومع ذلك ليست هذه المدرسة ذاتها بمنجىً من العيوب التي تستنكِرها: انظر نقد سونيسون (1989: 156-163).

و«وحدات صوتية هندسية»، شبيهة بالـ «جيون» (géons) أو بـ «الإيونات الهندسية» لِبييدرمان (Biedermann, 1987)، ثم «أشياء دالة»، وأخيراً «جُمَل» و«خطابات إيقونية». غير أن هذه المُصطلحية اللسانية تُضيِّعه إلى حد أنه يتحدث عن «الوظائف النحوية للصورة». وهكذا يطرح فرضية لجملة حاضنة حقيقية ذات ترجمة إيقونية. في هذه اللوحة كل خط معين بعامل منطقي («أو»، «و»، «لأجل». . . الخ)، وكل عمود معين «بوظيفة تحت منطقية إيقونية» («تعليق»، «تعارض»، «تبدل». . .إلخ). كل خانة من الجملة الحاضنة هي مشغولة «(بضارب) التطابق»، الذي يقيس الدرجة التي من خلالها يتلاءم التعبير اللغوي مع الإيقونية. لنسجل معنى العلاقة: ألم يكن بإمكان العكس أن يكون ملائماً أيضاً؟ أولم يكن بالإمكان أيضاً قياس السهولة التي من خلالها تغدو «الوظيفة الإيقونية» لغوية؟ وكيف أمكن التعرف إلى هذه «الوظائف»؟

لقد تساءل أرنهايم أيضاً عما إذا كان العالم المرئي قد تشكل بواسطة الكلمات (1973: 154-155)، وقد جمع مختلف النظريات، وهو يدرسها آخذاً من أولية اللغة منطلقاً، جمعها في ثلاث عبارات، سميت «انطوائية»:

(أ) «الطريقة التي نرى جريان العادات اللغوية من خلالها»

(ب) «لا يوجد أي شكل من أشكال التفكير خارج اللغة»؛ وأخيراً العبارة الأكثر تطرفاً، مصاغةً من ب. ل. وورف (B. L. Whorf) والذي يلهج بآخر سابيره:

(ت) «إن تجزئة الطبيعة ليست سوى مظهر للنحو».

إزاء هذه العبارات الانطوائية، يمكن أن نفضّل مع أرنهايم، توجهاً أكثر انفتاحاً. وهو علم نفس الشكل. بالنسبة إلى هذا التوجه،

ليست الكلمات هي التي تنظم، ولكن الإدراك، السيميائي.

أن تتدخل اللغة بالمعنى الحصري، في بعض اللحظات، في عمل الإدراك، فما من شيء بالغ التأكيد كهذا[29]. سنرى ذلك في الفصل الثاني. ولكن تفكيرنا يملي علينا الآن موقفاً مزدوجاً وإليه يراد تطبيق المنهج السيميائي على الوقائع المرئية:

ينبغي أن نحذر الصياغة اللفظية، وأن نحقق بعناية، طريقة وصف هي على وجه التحديد:

(أ) لا تضيّع للدوال المرئية خصائصها الثنائية الأبعاد أو الثلاثية الأبعاد،

(ب) لا تفرض عليها بالضرورة ترتيباً زمنياً تعاقبياً، ومقطعياً، عبر قولبة متحكم بها كتلك التي قدمت في الفقرة 2.

2.4.3. وحدات وملفوظات

يقودنا هذا إلى موضوع أعظمي من كل سيميائية، وحتى أنه واحد من أسس السيميائية المرئية: إنه التمييز بين الوحدة والملفوظ. لنبدأ معالجته من خلال مثال مجاور.

تعريف الكلمة هو واحد من تلك الأسئلة التي هزت، دورياً، علم اللسانية، كالمجادلات التي وقعتها أسماء مثل فاندرييس (Vendryès)، ترنكا (Trnka)، توغوبي (Togeby)، مارتينيه (Martinet)، هولت (Holt)، غرينبرغ (Greenberg)... إلخ.

يبرز من هذه الأعمال أحياناً تيار ما يؤيد التخلي عن مفهوم

(29) اختبارات نفسية مشهورة، مثل اختلاف المواد، قائمة من جهة أخرى على آلية الإسقاط.

الكلمة، ويجعل التعارض بين كلمة جملة نسبياً. وبغض النظر عن المتانة الحدسية لمفهوم الكلمة، فإن مجموعة من البراهين تعمل من أجل تلك النسبية، في بعض السياقات النظرية على الأقل. وقد احتل هذا النقاش كل أهميته في البلاغة. فلا يستطيع ريكور (Ricoeur, 1975) على سبيل المثال، أن يتقبل اختزال الصورة الأسلوبية وخصوصاً الاستعارة إلى مجرد إبدال كلمات: سيكون في ذلك سجنٌ للبلاغة في مجال ضيق للمعنى المتعلق بوحدات الشفرة. والحال أنه في نظر الفيلسوف، يتعلق الأمر أيضاً وخصوصاً بظاهرة دلالية أو معنى في الخطاب، مدرجاً فيها إذاً الإحالة. ومثل تلك المشكلة لا يمكن أن تقارب إلا على مستوى الملفوظ[30].

وفي الواقع، إن المأخذ الذي يوجهه ريكور إجمالياً إلى كل البلاغيين المعاصرين هو بسهولة قابل للدحض في إطار البلاغة العامة. وتُظهِر هذه الأخيرة (Groupe µ, 1982: 214 ss.) أن كل صورة أسلوبية تدخل ثلاثة مستويات متجاورة لتقطيع العلامات في عملية إنتاج الصورة الأسلوبية وفي فك شفرتها. وتتغير هذه المستويات الثلاثة، التي أسميناها مُكوناً، وحاملاً وكاشفاً، تبعاً لنوع الصورة، وهكذا في التورية، يكون المستوى الكاشف هو مستوى الكلمة الغامضة، وكذلك، يكون المستوى الحامل مستوى للوحدة أو للوحدات الصوتية مولّدة للغموض، والمستوى الكاشف، الذي هو أكثر أولية أيضاً، هو مستوى لخطوط مميزة ومعدلة.

يكون المستوى الكاشف في استعارة مفرداتية، هو مستوى

---

(30) قد يوجَد التسويغ النظري لِمثل هذا الوضع بسهولة عند بنفنيست الذي يُميِّز الوحدات السيميائية (أو العلامات) والوحدات الدلالية (أو الجُمَل): فالدلالة الحقيقية لا تظهر إلا في مستوىً ثانٍ.

الملفوظ، ومستوى الحامل هو مستوى الكلمة أو الكلمات ومستوى المكوّن، هو مستوى السيمة. وكما نرى، الوحدة الأساسية لكل صورة لسانية ليست ثابتة. وما نحتاجه إذاً لتشغيل الصورة هو سياق، سياق يمكن لامتداداته أن تتنوع.

يجب أن يوحي لنا هذا الاستطراد الطويل حول الصعوبات الموجودة للاحتفاظ بدقة التعارض بين كلمة جملة في اللسانيات، بالحذر ونحن ندرس فرضية التعارض بين وحدة ملفوظ في المجال المرئي. أو بالأحرى، تعارض بين وحدة ملفوظ، لأن هذه المشكلة يجب أن تُعالج سواء على مستوى التعبير، أو على مستوى المضمون. مشكلةٌ بدون شك أساس التردد المستمر للنظرية بين السيميائية الصغرى والسيميائية الكبرى، تستنفد الأولى طاقاتها في البحث عن الوحدات الصغرى المستقرة، والأخرى داحضة وجود الأولى باسم الأصالة في كل مرة، تجدد ملفوظات مركبة.

ذلك أننا في المجال المرئي، لا نتلقى حتى نجدة التعارض الحدسي بين الوحدة والملفوظ. على مستوى المضمون، أيُشكل المنظر الذي أراه وحدة، وتلك الأشجار، والصخور، وتلك الأمواج ألا تكون إذاً هي مكوناتها؟ أم أن الوحدة هي الصخرة تلك، التي قد تندمج في رسالة معقدة مع جاراتها، تلك الموجة وتلك الصخرة...؟

أيجب على مستوى التعبير، اعتبار هذا الشاطئ الوحيد اللون والهندسي وحدة مكونة لملفوظ موندريان، أم أن هذه اللوحة هي بنفسها وحدة من دون واسطة؟

تشير الوضعية الإبستيمولوجية التي دافعنا عنها في البلاغة وفي مراجعنا في علم نفس الشكل (الذي يرى آلية الاندماج كدينامكية

مستمرة)، دون شك وبما فيه الكفاية، إلى أننا نضع موضع التساؤل التقسيم الثنائي للوحدات وللملفوظات. ليس لأنه لا يمكن أن يتماسك ضمن نظرية: بل إننا سنجد في الصفحات التالية نظرية للوحدة التشكيلية والوحدة الإيقونية، وأيضاً نظرية لارتباطهما. ولكن سنحاول خصوصاً أن نأخذ بعين الاعتبار الظاهرة التجريبية والتي هي التغيرات على مستوى التحليل: يمكن أن يعتبر مثل هذا الحدث المرئي أحياناً وحدة، وأحيانا أخرى ملفوظاً، دون أن يكون سبب هذا التعيين معزواً إلى طبيعته الفيزيائية.

5.3. خاتمة

تثير مقاربات المحتوى كما التعبير، كما نرى، مصاعب جدية، نعتقد بأننا أجبنا عنها، بإدراجنا بعض المفاهيم الجديدة، كمفهومي التشكيلي والموضوع، والتي ستُطور في هذا الكتاب.

يُفلت هذا التصور من الطابع الاعتباطي الذي يغطي تعريفاً بداهياً للبقعة الأساسية كما نراها عند أودان: سنستبدل هذا الكائن ذا العقل الخالص، بكائن مولودٍ من الخصائص الإدراكية للمنظومة المرئية. نحاول كذلك أن نتملص من الحدس ـ أي الدورانية ـ التي تترأس غالباً مؤسسة المتناظرات، مُعيدةً توزيع ما قسمه فلوش على مستويي التعبير والمضمون تحت صنفين يُزوِّد كل منهما بتعبير ومحتوى (التشكيلي والإيقوني).

الفصل الثاني

الأسس الإدراكية للنظام المرئي

0. مقدِّمة: مكانة وصْف القنوات في سيميائية مُعينة

يصنف تقليد قديم للدراسات السيميائية أنظمة التواصل والدلالة بحسب القناة الفيزيائية المستعملة، وجهاز الاستقبال البشري المعني. لكن المنظومات تتعالى على هذه القنوات: فوحدة الجهاز اللساني، مثلاً، لا تثير أية مشكلة، على حين أن التواصل اللساني قد ينتقل عبر قناة الرؤية والقناة السمعية.

يجب إذاً أن ننكر ملاءمة القناة. ونحن إنما نجد الصياغة الأكثر وضوحاً لهذا الإنكار عند غريماس وكورتيس. يرتكز التصنيف بحسب أقنية إرسال العلامات (أو بحسب ترتيب الإحساس) على اعتبارات ماهية التعبير؛ والحال أن هذه الماهية غير مناسبة لإعطاء تعريف للسيميائية، التي هي، أولاً، شكل[1].

---

(1) 1979: 341 تصنيف سيميائي. ويضيف المؤلفان (1979: 27, s.v. Canal) أن بعض المجموعات الدالة الواسعة، هي في الحقيقة «أمكنة انخراط مجموعة لغات بتظاهرات شديدة التمازج بهدف إنتاج دلالات شاملة» مما هو واضح لكنه لا يعطل الخطوة التي قوامها عزل واحدة من لغات التمظهر هذه وهي خطوة دافعنا عنها في مقدمتنا.

إذا كنا لا نستطيع إلا أن نشترك في الاقتراح الأخير ـ الذي من دونه لن تكون هناك سيميائية ـ فإن إرهاصات الأساس المنطقي خاطئة. وهي تنبع من الجهل بمعنى مسار نقل علامة، وهو جهل يمكن شرحُه ضمن إطار نظرية سامِيَة أحياناً. نستطيع بسهولة إبراز أن قناة وشكلاً هما شديدا الترابط بطريقة تجعل الأعراف التصنيفية، المُنتَقدَة بحق، ليس لها إلا قيمة مقوية للذاكرة أو قيمة تربوية: ولها أيضاً قيمة إبستيمولوجية. من دون أن نقع في أطروحة ماك لوهان (McLuhan) التي بحسَبها تكون: «الرسالة هي التوسط». وهنا علاوة، على ذلك، صيغة مُثيرة للجدل، يمكننا أن ندعم، مُخاطرين بإثارة الحفيظة، أنه لا غنى عن أخذ المادة بعين الاعتبار في الوصف الأول لكل نظام. وفي الحق فإنه يجب على هذه المادة، لكي تصبح ماهيةً سيميائية، أن تكون مُدرَكة، وبالتالي، أن تمر عبر قناة. والحال أن العوائق من كل نوع ـ الفيزيائية منها كما الفيزيولوجية ـ تُثقل على هذه القناة وتتدخل في اصطفاء عناصر من المادة ستُجعَل مُلائمةً؛ أي، ملائمة في التحليل النهائي، في بناء المنظومة. وهكذا، فإن جزءاً هاماً من التقليد اللساني ـ من دو سوسور (de Saussure) إلى مارتينيه مروراً ببلومفيلد (Bloomfield) ـ يُدرِج الطابع الصوتي في وصف اللغة. أوَليست هذه الظاهرة هي التي تفرض على الدال اللغوي بالفعل طابَعه الخطي ذا الأهمية الجوهرية[2].

طبعاً يمكن لوصفٍ سيميائي ـ وهذا واجبٌ عليه في النهاية ـ أن يستغني عن الدراسة الفيزيولوجية للقناة المعتبرة، من الآن فصاعداً

(2) لم تشوّه هذه أعمال علماء السيميائية الذين يعتبرون، بشكل منفصل، أن «لغة صواتميّة» و«لغة كتابة تجريدية» سبق أن أعاد تأهيلها «إ. ج. جيلب» و«جاك ديريدا»، نظراً لأن اللغتين يمكن أن تعملا، إما بطريقة مستقلة وإما بصورة متلازمة وسط اللغة الواحدة نفسها (انظر: (Catach, 1988b)).

بأنها أدرجت في وصفها للأشكال الخصائص الناتجة عن عوائق القناة. وهكذا تنبع الخطية في اللسانية اليوم من المُسلَّمة، ولم يعد من الضروري أن نبدأ عرضاً في هذا المجال واصِفين من خلال القائمة أُسس الإدراك الزمني. ومع ذلك، فليس في وسعنا أن نحقق هذا الادخار؛ حينما نُعالِج بنفقاتٍ جديدة منظومة لم تكُن قد دُرِسَت بعدُ في خصوصيتها. فإن سيميائية عامة للإشارات المرئية ـ كما ستُبحث في الفصل الثالث ـ تفترض إذاً احتمال التذكير ببعض خصائص القناة المرئية، خصائص سيكون لها التأثير القاطع على الطريقة التي نستوعب من خلالها الأشكال والألوان، والتي نؤسسها في أنظمة سيميائية.

1. مُقارَنة أُولى بين اللغة و التواصل المرئي

1.1. ترابُط التشفير والقناة

لا ينبغي أن تؤخذ القضايا المقترحة أعلاه على أنها متناقضة. فلنذكر بها. فمن جهة، إن أولوية اللغوي هي التي قد تفرض على الشيفرة اللغوية واحداً من خصائصها الأكثر جوهرية: الخطية. ومن جهة أخرى، فإن وحدة اللسانيات ليست موضِعَ تساؤل من جهةِ إمكانية تحقيقها، بالنسبة إلى الرسالة اللغوية، في الماهية الصوتية كما في الماهية الكتابية. إذا ظلت الخطية مفهوماً أصلياً، فإن الطابع المنفصل والاعتباطي لوحدات الشيفرة يسمح بتجاهل شروط القراءة أو فك الشيفرة: أي أن البنية الدلالية للرسالة اللغوية متطابقة عملياً إذا وصلت عبر القناة السمعية أو عبر القناة البصرية. هذه العناصر، في شفافيتها، ليست إلا وصلة، سرعان ما تُنسى للولوج إلى الشيفرة. لقد صقل البحث المعاصر، بطبيعة الحال، هذا التقديم الجاف قليلاً، وخصص جزءاً منفتحاً على حسن الملاقاة للمحاكاة الصوتية، معيداً

النظر بمبدأ الاعتباطية ومبرهناً على جدولية الملفوظات، ومحْصِيًا التقاربات كما التنافرات صوت/ معنى... وانكب الشعراء، بشكل خاص، على «مكافأة عيوب اللغات». ولكن الجوهر يسلم من ذلك.

الهام هنا ـ وسنعود أكثر من مرة إلى هذا المفهوم ـ هو أن هذه اللامبالاة بالمادة مرتبطةٌ بالاعتباطية، وأن تلك الأخيرة مرتبطة بدورها بالطبيعة المُعيقة للشيفرة. لأن الجميع ـ والآن نترك جانباً النقاشَ حول المفهوم موضوع التساؤل ـ سيكون موافقاً لتأكيد أن اللغة هي نظام نقل مشفَّر بشدة. فكل ما يتعلق بكيفية اشتغال هذه الشيفرة، وخصوصاً الطرائق التي تستعملها لتحمي نفسها ضد الضجيج (زوال الثقة، وضعيات المراقبة، الإطناب)، هي اليوم معروفة جيداً .(Mandelbrot, 1957; Cherry, 1961)

يمكن أن نؤكد حدسياً بأن الأمر لا ينطبق هكذا على عدد من الأنظمة السيميائية، التي يمر بعضها عبر القناة البصرية. تبدو هذه الأنظمة، بالمقارنة مع النظام اللغوي، قليلة التشفير على نحوٍ خاص. وفوق ذلك نلاحظ ظهور بعض النظم، التي نادراً ما تمثل فيها الوحدات مستوى من الاستقرار شبيهاً باستقرار اللغة، وحيث تبقى العلاقات التركيبية، بشكل عام، من دون عامل مشترك مع الدرجة العليا من الإعداد اللساني[3]. سيكون لذلك عدد من التداعيات. التداعي الأول، هو المزيد من اختزال دور العلاقات الاعتباطية، وهذا ما سوف يُنتِج الطابع الضبابي للشفرة. والتداعي الثاني، رابطي، وما سيهمنا أكثر هنا، هو الأهمية النسبية للخصائص التي تفرضها القناةُ المفروضة على النظام.

---

(3) طبعاً لأن بعض الأنظمة العالية الترميز وهي تنشّط علامات اعتباطية، يمكن أن تنقل من خلال هذه القناة. هذه هي حال نظام السير، بعدد اللوغوس... إلخ. التي تستحق أن تقترب من اللغة المكتوبة.

2.1. قوة واختزال

الخصوصية الأولى للوسيط المرئي، والذي لن يكون دون أثر في التواصل عبر هذه القناة، هي قوته: أي أنه يسمح بتوجه 10^7 bits/ في الثانية، أي 7 مرات أكثر من الأذن. غير أن هذه الكمية الهائلة يجب أن تُبسّط كثيراً وتُختزل قبل التوصل إلى ما نسميه الوعي، الذي لا يقبل إلا من 8 إلى 25 بت/ في الثانية (Francke, 1977). وهاهنا تتموضع جميع مكتسبات علم نفس الشكل، وهي الجهة الأولى التي رأت وحللت السيرورات التي من خلالها جرى عمل الاختزال هذا. يقومُ هذا العمل على أعضاء مشابهة لتلك التي ندعوها اليوم المعالجات الدقيقة (microprocesseurs): آلات التحليل (les processeurs) الحسية، التي تعالج المعطيات حتى قبل إرسالها إلى الدماغ أو إلى الطبقات الطرفية للدماغ[4] العمليات المحققة هي بشكل رئيسي تحويلات الطراز (pattern)؛ واصطفاءات؛ وتنسيق مع معلومات آتية من الذاكرة (العملية الأخيرة ستستوقفنا طويلاً).

لِنكتَفِ بالإشارة إلى أن للتحويلات الأولى أكبر الأثر بخاصة في تحويل المتصل إلى منقطع . وسوف نتذكر، في الواقع، أن أعصاب العين هي خلايا معزولة، لا يمكنها بالتالي أن تنقل إلا نقاطاً. إن خصائص من مثل «خطية» و«فضائية»، نعتبرها، بسذاجة، أساسيةً في كل تحليل للصورة، هي خصائص تتجلى هكذا بكونها بناءات خاصة (تبسيطات) لجهازنا المُستقبِل[5].

---

(4) بعضها موصوف لاحقاً (الفقرة 3.4.2).

(5) علينا في الواقع أن نستخلص بصورة أفضل الدروس التقنية المألوفة واليومية تماماً، كما في السينما والتلفزيون. والعالم كله يعرف أن الصورة الشاشية في السينما ثابتة: فاستمرار انطباعات شبكّية - وهي خاصة حسية خالصة - هو الذي يسمح بأن نعيد بناء الحركة (في الأفلام العادية) أو بأن نبنيها (في الأفلام المتحركة). كذلك، نعجب كل يوم=

يجب أن يسترعي انتباهنا نموذجٌ ثانٍ من تحويلات: إذا قبلنا جدلاً بأن «كثافة الحاضر» هي من 10 ثوان، فإن الوعي لا يستطيع أن يعالج إلا كُتلاً متكونة من 160بت، ويتعرض لخطر الإرهاق من وقت لآخر. في حالة فيض المعلومات المبالغ في سرعتها، من المتوقع أن يكون هناك رتابة خاصة سيشوقنا وصفها، تقود التدفق إلى قيمة مقبولة. إن أشكال الرتابة هذه هي التجريد، والاصطفاء أو التركيز على بعض الفئات (على اللون مثلاً بدلاً من الشكل)، والاستعمال المتتابع للمعلومات المتزايدة؛ كذلكَ، تسمح توليفات مناسبة لهذا الموضوع بفك شيفرة المعلومات الثلاثية الأبعاد بفضل الرؤية بعَينين.

كيف ستصل هذه المعلومات المحمولة إلى الإدراك الأولي للحوافز البصرية، إلى إعداد ترتيبات تبدو من تحصيل الحاصل (كالخط، والسطح، والدائر، والشكل، والعمق) وبعيداً عن هذه، إلى كيانات من مثل الشيء؟ هذا ما سوف نراه في التقسيمات اللاحقة.

2. من الحوافز إلى الشكل

0.2. منظومة الشبكية + القشرة الدماغية: جهازٌ فعال

الصعوبة الثانية التي تفرضها القناة على الإدراك البصري ذاتُ طبيعة فيزيولوجية.

= بشاشة تلفزيون حيث تظهر 625 خطّاً تسمح لنا مع ذلك بأن ندرك مساحات (شاشة فيديو يتضمن 300000 نقطة أو بكسيل، بينما تتضمّن شفافة 24 × 36 في 100 ASA 18000000 نقطة). في هذه الأمثلة، يحصل التقطيع خارج الإنسان. لكن تقطيعاً مشابهاً تماماً، يمكن للعين أن تطبقه أيضاً: فنقل الانفعالات العصبية على طول المحاور العصبية لا يتم إلا بصورة متقطعة، باعتبار أن كل دفعة متبوعة بفترة كبح مقدارها 1 إلى 2 جزء من الألف من الثانية.

بينما نعلم بوجود شبح يغطي تقريباً 70 أوكتاف (octaves) من خلال أشِعة غاما (gamma)، من بضع عشرات البيكومتر (picomètres)، حتى موجات هرتز، مغطية آلاف الكيلومترات، فإن أعضاء الاستقبال البصري ليست حساسة إلا في منطقة متوسطة تغطي أوكتافاً واحداً. (فاصل بين اهتزازين ترددهما هو في علاقة 1 إلى 2): زمرة الحوافز تلك، ما بين 390 إلى 820 نانومتر، هي التي تفعل فعلها فينا لتولد إحساساً «بالضوء»، بواسطة جهاز بصري يسمح بعرض حافزات على السطح الحساس وهو الشبكية.

هذه الشبكية مكونة، كما نعلم، من نموذجين من الخلايا: العُصيَّات (التي يلونها «الصباغ الشبكي») والامتدادات المخروطية. هذه الخلايا ترتبط بخلايا أخرى مكونة العصب البصري، الذي يتصل بالدماغ. وهكذا نستطيع الكلامَ عن «نظام شبكي»، مكونٍ من الشبكية والقشرة الدماغية، أو ببساطة، من العين ومن نظام فك الشفرة المرتبطة بها.

يُضاف إلى هذا العائق النوعي عائقان كميان. الأول هو الشدة الحسية: هناك عتبة دنيا وعتبة عليا لقابلية الإثارة البصرية (العضو المستقبل غير مستثار في ما دون مستوى واحد على مليون شمعة في المتر المُربَّع، ولا تعود إثارته نافعةً أمام حافز أكثر كثافة بعشرة مليارات مرة). الثاني هو من طبيعة زمنية: لا تحدُث الإثارة في مستوى أقل من استمرارية معينة في إرسال المنبه، تسمى «الزمن المناسب».

سيكون من الخطأ الاعتقاد بأن نظام الشبكية، هو عضو، يسجل نقطة فنقطة وبشكل سلبي المنبهات التي تُثيره. والحق أنه إذا لم تكن الصورة إلا مجموعة غير مترابطة من النقاط ـ وما هي إلا كذلك عندما تسقط الأشعة المضيئة على الشبكية ـ فلن يكون لها الدور

الذي تعزوه الرؤية إليها. ولكي نستخدم المقارنة، نقول: لن يتعدى نفعُها نفعَ شاشة تلفزيون للمُشاهِد عندما لا يكون هناك من برامج.

يُبيِّن أصلاً أنه على المستوى الفيزيولوجي يتم انحسار التدفق الذي يجري على طول المسارات العصبية، في كل نقطة اتصالٍ بين الألياف. تقوم هذه المعالجة على إدماج معطيات أخرى لتلك التي تأتي من إثارة نهايات عصبية خاصة. هذه المعطيات الجديدة يمكن بدورها أن يكون لها منبعان: إما أن تأتي من إثارة نهايات عصبية أخرى، أو من مناطق أخرى من الجهاز الإدراكي. حيث يعمل جهاز الشبكية، ليس كحصيلة لإثاراتٍ أولية ومُتراكِبة (أو متتابعة)، ولكن ككلٍ متكاملٍ. فلنلاحظ بيسر أن هذه التوليفة تحدث على مستوى القشرة الدماغية، أي في النظام العصبي المركزي. ولكن الروابط تنشأ، في الواقع، على مستوى الشبكية أصلاً: الخلايا المتعددة الأقطاب، التي تشكل محاورها العصبية العصبَ البصري، هي، كما يشير اسمها، مُتصلة في وقتٍ واحد بعدة خلايا حسية متماسة مع المخروطات والعصيات، وتكون مذ ذاك قد بدأت تعمل كمنظومة مركزية. وفوق ذلك، فإن العديد من خلايا التجميع تربط هذه الشبكة، على نحو أكثر جذباً. سوف نرى لاحقاً أية وظيفة بالغة الأهمية تلك التي تقوم بها هذه الاتصالات في ما يتعلق بالإدراك.

1.2. المُدرَك الحسي الأول: الحقل

نفهم بشكل أفضل الظاهرة التي وضحها بامتياز علم نفس الشكل: أن الإدراك البصري لا ينفصل عن النشاط المُدمِج. هذا النشاط، يمكن أن نسميه تعرُّف مزيَّة عبر ـ محلية. وبعباراتٍ أخرى، جهازنا الإدراكي مبرمج ليميز تماثلات معينة.

إذا كانت كل النهايات العصبية منبهة بالطريقة نفسها، فالتشابه

سيكون مطلقاً. إذاً سيكون الإطناب، بمصطلحات نظرية المعلومات، كاملاً، وستكون المعلوماتُ، تبعاً لذلك، عدماً. هذا ما تظهره، من بين أمور أخرى، التجربة التقليدية لـ متزغير (Metzger, 1930)، الذي وضع الأشخاص، الذين حلل انفعالاتهم، في ظروف بحيث يكون للضوء الذي يعكسه حاجز توزع موحَّد على كل الشبكية. والانطباع المحسوس في هذه الحالة ليس إدراكَ سطحٍ مستو، كما يمكن أن نتخيل، بل إدراك ضبابٍ مضيء يغلِّف الأشخاص من جميع الاتجاهات، في فضاء ذي أبعاد لانهائية. والزاوية المتينة المغلِّفة لكل ما هو مرئي من العين سيكون الحقل.

لنلاحظ أصلاً بأن كثافة الخلايا الحساسة غير متعادلة. فهي تُمثِّل حداً أقصى في المنطقة الوسطى ـ النقرة ـ على نحوٍ تُوجَّه فيها نقرتها إلى المنطقة التي يُراد تدقيقها. إذاً مفاهيم المركز، والجاذبية نحو المركز والمحيط مُحضَّرة سلفاً في الجهاز البصري.

2.2. المُدرَك الحسي الثاني: الحد

مثلما أن النظام خليق بأن يميز التماثُلات، فهو خليق باستخراج اختلافاتٍ. الاختلاف هو الفعل الأول لإدراكٍ مُنظَّم، وحيث إن النظام منبِّه بصورة غير مُتساوية في مواضِعه المختلفة، فهو يُدرك لحظات توقف الميزة عبْر المحلية أو تغيُّراتها: نمضي مثلاً من الأبيض إلى الرمادي. وحينئذٍ سوف نتكلم عن الحد الفاصل (مفهوم سنميزه الآن عن الخط، والسطر، والدائر، علينا تعريف هذه المفاهيم كلها لاحقاً). لندقق هذا: لكي يكون هناك حد فاصل، يجب ألا يكون العبور من مزية عبر ـ محلية إلى أخرى عنيفاً بالضرورة (بعبارة أدق، يجب أن يكون عدم التساوي في التحفيز متقارباً موضعياً) وألا يكون هذا العبور موسوماً بالعنف (أن تكون

اللامساواة بين الحوافز كبيرة العدد جداً). هناك إمكانية لعدد لانهائي من الوسطاء بين الحقل اللامميز والحقل المختلف، تنتج أثراً يبدأ من الحد الصافي إلى الحد الضبابي (متدرِّج الألوان أو تدرُّج لون واحد). لو تفحصنا عن كثب تمثال المرأة النصفي لـ بوشيه أو أيضاً بَعْدَ الحمام لـ رينوار (Renoir). ليس من دائرٍ واضح لجسد الشخصيات، ومع ذلك فهي تشكل بالنسبة إلينا صوراً قابلة للفصل والتمييز.

وسنجد أنه ليس من الضروري أن يكون هناك «حاجز» لكي نستطيع التكلم عن حد يفصل صورة: إن بعض التجاور يكفي لكي تشكل نقاطٌ مبعثرة حداً كهذا.

ما كان علم نفس الشكل «الغشتالتي» قد اكتشفه بتجارب خارجية، يدرسه اليوم علم الأحياء الألكتروني بتجارب جراحية عصبية بالغة الدقة. وبهذا يمكننا أن نبدأ بمعرفة كيف تعمل المحلِّلات الحسية المذكورة أعلاه. وذلك للإقلال من تدفق المعلومات والمحافظة في الوقت نفسه على ما هو جوهري. وحسب مصطلحات نظرية المعلومات، تتمثل المشكلة ـ سوف نتذكر ذلك ـ في المرور من تدفق 10^7 بت (قدرة القناة البصرية) إلى تدفق أدنى بكثير إلى 16 بت/ في الثانية (قدرة الوعي). وبمصطلحات علم الأحياء الإلكتروني، نقول: كيف نغذّي المليون من الألياف العصبية للعصب البصري من خلال مئات الملايين من خلايا الشبكية الحساسة للضوء؟ إذا لم يكُن تفصيل المسارات مُستوفى بعد (يحتوي، من جهة أخرى، على عدة آليات متميزة)، فإن أساسها معروف تماماً: إنه الكبح المُتقاطِع.

لا تقتصر كل خلية من العين، حساسة للضوء، على نقل المعلومة إلى عصبونها (son neurone)، ولكنها تؤثّر (من خلال الاتصالات الجانبية التي تكلمنا عنها) في العصبونات المجاورة. هذا

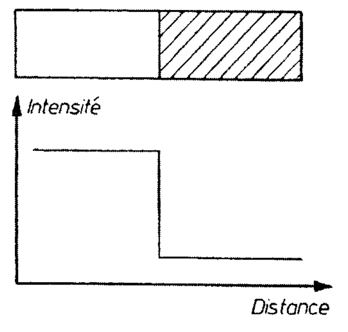
التأثير رد فعلٍ عكسي يُقلل حساسية الخلايا المجاورة: نتكلم عن الكبح الجانبي. والحال أننا استطعنا أن نثبت، ببناء نظائر كهربائية، أن نظام الكبح الجانبي هذا يُفاقِمُ المتباينات. ليكن لدينا عضوا إدراكٍ: هما عين إنسانية وخلية كهروضوئية. إذا مسحنا ضوئياً بهذه المستقبلات شاطئين متجاورين. أحدهما أسود والثاني أبيض. نحصل على استجابتين مختلفتين اختلافاً كاملاً (Ratcliff, 1972: 98).

Intensité

Distance

œil

استجابة تكاد تكون متساوية للشواطئ الموحدة (سواء كانت فاتحة أو سوداء)، ولكن مبالغة كبيرة في الجبهة: وهكذا ينشأ الخط.



cellule photoélectrique

استجابة مختلفة جداً بالنسبة للشاطئين وإعادة صحيحة للجبهة المباغتة.

الشكل 1. التشديد على التباينات بالعين المجردة

ويضيف ل. جيراردين (L. Gérardin) شارحاً: «إن سطحَ إضاءةٍ موحَّد الشكل بالمطلق لا يحتوي أية معلومات؛ إن سلوكاً إزاء العالم الخارجي يضمر بالضرورة أن هذا العالم متنوع. بِمُفاقمة المتباينات، يعزز الكبح الجانبي إدراك هذه التغيرات ويجعل العالم الحسي كثير الاغتناء» (1968: 111).

3.2. الحد، والخط، والدائر

سوف نتحقق من جهتنا أن هذه البنية الإدراكية تخلق الخط، وعلى العكس، فالخط المرسوم هو نظيرُ إحساسٍ بالحد. ولكن هذا يُحرَّك على صعيد آخر من الظواهر: إنه يُحرِّك ماعرف باسم التشابه، والقياس، والإيقونية أو المحاكاة. هذا المفهوم السيميائي الهام سوف يُطوَّر في الفصل الرابع.

ومع ذلك فهنا بالذات يجب أن يتدخل التمييز بين الحد أو الخط وبين الدائر. الحد هو خط مرسوم محايد يقسم الفضاء (بمخطط أو من دون مخطط) أو حقل، إلى منطقتين، دون أن يُقيم بداهة أية منزلة خاصة لإحداهما أو للأخرى. أنْ نسمي المنطقة الأولى شكلاً والثانية خلفية، هو قرار يعتمد على عوامل أخرى (وضعية، بُعديّة... إلخ) سنتفحصها لاحقاً. هذا القرار يُحوِّل الخط إلى دائر؛ والدائر هو حد لصورة تشكيلية ما ويمثّل جزءاً من هذا التشكيل. يمكن إذاً أن يكون للخط منزلتان، وأن يكون ملحقاً من حيث هو دائر، بكل منطقة من المنطقتين، اللتين يُحدِّدهما في المُخطَّط[6].

4.2. خلفية، تشكيل، شكل

1.4.2. خلفية وتشكيل

يقودنا هذا إلى زوج جديد وهام من المفاهيم: التشكيل الذي يقابل الخلفية. إن عملية العزل هذه هي الدرجة الثانية لتنظيم متمايز

(6) سوف تتجلى ملاءمة هذه الملاحظة تحديداً في لحظة دراستنا بلاغة الإطار (الفصل التاسع من هذا الكتاب)، أو في مؤلفات مثل (*Mère et enfant*) لكلي (Klee) (انظر هامش رقم 12 من الفصل السادس).

للحقل (الأول هو، كما رأينا، ظهور الحد الفاصل). التشكيل هو ما سوف نُخضِعه لاهتمام يتضمن آلية دماغية معدة من اصطفاء محلي (التشكيل لم يؤخذ هنا بالمعنى البلاغي إذاً). وستكون الخلفية كل ما لن نخضعه لهذا النوع من الاهتمام، والذي سيكون تبعاً لذلك محللاً بإواليات أقل قدرة على التمييز الشامل للأنسجة[7] آثار هذا التضاد معروفة جيداً. لنتوقف عند اثنين منها لن يكونا عديمَي الأهمية في إنشاء الشفرات البصرية:

1 ـ تصدر الخلفية هي من نوع الحقل لكونها غير مميزة ولا حد لها بطبيعتها.

2 ـ تبدو الخلفية محبُوَّة بوجود تحت التشكيل الذي سيبدو، من الآن وصاعداً، أقرب إلى الموضوع منه إلى الخلفية.

2.4.2. من التشكيل إلى الشكل

إذا كان التمييز بين تشكيل/ خلفية يكوّن الدرجة الثانية من تنظيم الفضاء المُدرَك، فيجب التمييز بين صيغتين لهذا المسار، تكون الثانية أجود إعداداً من الأولى. وهاهنا سنميز «تشكيل» من شكل، كل شكل هو تشكيل، ولكن العكس ليس صحيحاً. لقد عرفنا التشكيل حتى الآن على أنه نتاج سيرورة حسية معدَّلة لمناطق تساوي التحفيز. ومع أنها متطورة جداً، فهذه السيرورة أولية نسبياً: الأعمى منذ الولادة، الذي أُجريت له عملية، أو الحيوان، يتعرفان كما البالغ المتعلم، على الوحدة الإدراكية التي تكوّنها بقعة سوداء على خلفية بيضاء. نحن نتكلم هنا عن تشكيل.

(7) سوف نتفحص مصطلح النسيج هذا لاحقاً (انظر الفقرة 3، والفصل الخامس من هذا الكتاب). أما التقابلات المحسومة محتوى/ شكل واستقصاء محلّي/ تمييز شامل فيجب أن تُقاس.

أما مفهوم الشكل، فإنه يُقحم المقارنة بين مختلف الحوادث المتعاقبة لتشكيل ما، وبالتالي فهو يحرك الذاكرة. من المعلوم أن أعمى منذ الولادة أعيد له بصره، ولو كان يدرك الدائرة أو المثلث، فإنه لن يستطيع تمييز هذين النمطين قبل تعلُّم ما. لا شكلَ إذاً إلا عندما يُفتى بأن تشكيلاً ما يشبه تشكيلاتٍ مُدرَكةٍ أخرى. تُضاف إلى الآلية الخام للاصطفاء المحلي، آلية ثانية، تهدف إلى معرفة ما سوف نسمّيه نمطاً في الفصل القادم.

3.4.2. أصل الأشكال والتشكيلات

ما هي مصادر إعداد التشكيل والشكل؟ تلك التي تتعلق بالحافز معروفة جيداً. إنها، مثلاً، المجاورة، كما بيّنها غوجل (Gogel, 1978)، إذ يمكن أن تُدرَك نقاط مبعثرة على سطح ما كحد للتشكيل إذا كانت مُتقارِبة نسبياً؛ وإذاً فهي ليست مُدرَكة كتشكيلات مُفرَّدة، وهذا ما ستكونه حالة بَعْثَرَةٍ أخرى. ثمة قانون تطوير آخر هو هوية المحفّزات: تُنتقى المحفّزات المتشابهة في ما بينها بشكل تفضيلي كمكونات للتشكيل، كما تُبيِّن تجربة ويرتايمر (Wertheimer) التقليدية

oo..oo..

oo..oo..

oo..oo..

oo..oo..

حيث تُدرَك الدوائر والنقاط كمكوِّن للأعمدة المُفرَّدة. سنرى لاحقاً كل القسم الذي يمكن للبلاغة أن تستخلصه من قانوني المجاورة والهويةِ هذين.

ولكن منابع التشكيل لا يُوفِّرها المنبِّه فقط. ومن جهةٍ أخرى، ألا نرى أن المجاورة والتشابه مفهومان مُعدّان إلى حد أقصى، ولا

يمكنهما في أية حال من الأحوال أن يرقدا في المنبه نفسه؟ إذاً إن هذه المصادر هي أيضاً يمضى للبحث عنها في جهة الجهاز المُستقبِل.

معرفة التشكيلات، ومنح شكل (مُستقِر) لهذه التشكيلات، ينتجان عن نظام مُتراتب من المحللات (processeurs) التي تشغل الحوافز الحسية الشبكية. نُسمِّي هذه المحللات مُستأصلات التشكيلات أو الزخارف (أو أيضاً كواشف البقع، أو كواشف متميزة؛ وفي اللغة الإنجليزية (cluster detectors)).

يتعلق الأمر بخلايا عصبية تتحرَّض فقط إذا احتوى «الحقل المستقبل»، الذي تتعلق به، بعضَ الأشكال. ثمة أيضاً مُستأصلات التبايُنات التي تسمح بتدبُّر الحد، أو مستأصلات اتجاه لا تدخل حيز العمل إلا إذا أبْدَى الحافز توجهاً محدداً (الأفقي أو العمودي مثلاً). نعرف أيضاً حقولاً موحَّدة المركز مع مركز مُثير ومحيط كابِح (بحسب آلية الكبح المتقاطِع التي عرضت أعلاه)، كواشف نقاط وخطوط رقيقة، أو غليظة، أو موجَّهة بهذه الطريقة أو تلك... الخ)، كواشف التشقق، وكواشِف الطرَف. تتراتب مستأصلات الزخارف هذه في ثلاثة طوابق (بسيط، فمعقد، فشديد التعقيد)، وتُفضي إلى جهاز الاصطفاء المحلي الذي يمنح التشكيلاتِ والأشكالَ هيئتَه[8].

على هذا المستوى من اندماج الكواشف يتم العبور من التشكيل إلى الشكل. وعلى مُستأصِلات الزخارف، في الواقع، لكي تقوم بدورها كاملاً، أن تُمارَس. حتى إن إدراك الشكل، بالمعنى الذي

(8) توليف حسن لذلك كله في (Frisby, 1981).

فهمناه أعلاه، يغدو ظاهرة تذكاريةً. لأنه في مجال الإدراك وتعرّف الأشكال، تتدخل العمليات المعرفية أكثر مما نظن[9].

3. النُسج، والتشكيلات

إذا أمكن أن يَظْهَر التشكيل بفضل الدائر، فإنه يمكن أن يولد أيضاً بفضل تضاد الألوان أو بفضل تضاد النسُج (التي تخلق بدورها دائراً) مسألة التضاد الملون ستعالج لاحقاً (الفقرة 4).

أصل لفظة نسيج (Texture) لاتيني ومعناها الحرفي (tissu) أي قماش. عندما نفكر بالنسيج، نَرجِع مجازياً إلى جزيئات سطح شيءٍ ما، وإلى نوع أحاسيس اللمس التي يُنتجها بشكل مرئي. إن للظاهرة أصل حِسٍّ مُتزامن[10]. ولكن هذه «الإحساسات» هي مفهوم سيميائي هنا: إنها وحدة مضمون يتوافق مع تعبير مكوَّن من مُثير مرئي.

---

(9) هذا ما يظهر حين نغيّر اتّجاه التشكيلات (مثلا نصّ في مرآة، أو رسم شخص معروض بالمقلوب) ونتفحّص كيف يتّم التصحيح (إن كان ممكناً). ونتأكد من أن إدراك العلاقات يهمّ التناظر الداخلي الخاص للتشكيل أكثر من الخصائص المطلقة (وهذه أطروحة سنجدها في نموذج بالمير (Palmer)، الفصل الثالث، الفقرة 2.3. من هذا الكتاب). العلاقات مع المحيط هامة على نحو خاص: تحديداً إذ كان جانبا الفضاء المرئي متعاوضين، وإذا لم يكن الأعلى والأسفل كذلك. حيث يمكن أن نقول عن تشكيل إن له ثلاثة حدود أساسية مدركة: قمّة، وقاعدة، وجانبان. ونرى أن الوصف البسيط للملامح الخارجية لا يكفي لشرح إدراك الشكل: تلزم فوق ذلك سيرورات ذهنية للوصف، من بينها إسناد توجّه. وسوف نزوّد بترجمة عن كل هذا بمصطلحات سيميائية في الفصلين الثالث والخامس من هذا الكتاب.

(10) نحن هنا في المستوى المرئي. ولا يمكن أن يتّم الحسّ المتزامن إلا حين تعتمد التعادلات بين الإدراك اللّمسي والإدراك المرئي. وهذه التعادلات لا تولد إلا في تجارب مُعدّة جيّداً كتجربة الأبعاد الثلاثة، أو كتجربة «الموضوع»، التي سوف تعّرف لاحقاً، وهو جملة مستمرة من المعلومات الصادرة من قنوات متنوعة. حول هذا، انظر الفصل الخامس، الفقرة 1.3. من هذا الكتاب.

وبطريقة تحليلية أكثر، نقول إن نسيج مشهد مرئي هو طوبغرافيته الصغرى، المتكوِّنة من تكرار العناصر. ويستلزم تعيينها بمصطلح الطوبوغرافية الصغرى تحديدَنا طبيعة أبعاد العناصر، وقانونَ التكرارات أيضاً: وهكذا يمكن وصف مظهر جزيئي بأنه أملس، ومُظلَّل، ومتموج، ولامع «قِماش مقفَّص»... إلخ. سوف تُرسَم معالِم سيميائية النسيج هذه في الفصل الخامس.

يمكن لطوبوغرافيات صُغرى كهذه، أن تدخُل في تباينٍ في ما بينها وتخلق بالتالي التشكيل، أو أنها، على العكس، تذوب في استمرارية ـ وهذا ما يُنْشِئُ النسيج.

لقد درس بيلا جيليز (Béla Julesz, 1975) الإواليات المؤدية أو غير المؤدية إلى استخراج تشكيل على أساس النسج. هذه التجارب، التي أجريت في مخابر «بِيلا» بين عامَي 1965 و1975، تقوم على نُسُج نقية، أي على ترتيب نقاط يولِّدها الحاسوب، ولا تنتج رموزاً إيقونية. كان الأمر متعلقاً بالنظر في أية خصائص إحصائية كان يجب إعطاؤها لهذه الشبكات من النقاط (التي تتمكن من أن تحتوي مثلاً مختلف قيَم الرمادي، أو مختلف الألوان) لكي يكون من الممكن، أو، على العكس، من المستحيل، تمييز بعضها من الآخر.

بعض التوضيحات التمهيدية ضرورية لفهم ما سيأتي.

النسج المدروسة منفصلة رقمياً، بمعنى أنها تختزل استمرارية الفضاء في شبكة من النقاط، أو بالتحديد في خلايا صغيرة مُربَّعة. تُبسط المشكلة أيضاً بانتقاء عدد مخفض (2 أو3 أو 4) من مستويات الإنارة (مصطلح سيعرَّف في الفقرة 4) لهذه الخلايا: مثلاً، المُربَّع سيكون أبيض، رمادياً أو أسود. تُولد النسج بعملية ماركوفية: سيحدد محتوى الخلية، على طول سلسلة خطية، انطلاقاً من مضمون عدد

مجدد من الخلايا السابقة، وبحسب عبارة رياضية مجددة أيضاً. هذه العبارة قد تكون بسيطة بحيث: من كل 30 خلية مصفوفة يجب أن يكون هناك 1/3من الأبيض، 1/3 من الرمادي و 1/3من الأسود؛ وفي ما يخص الباقي، فإن المُصادفة تُحدِّد إنارة كل خلية. هذه السيرورة تعيّن إحصائية من النسَق 1. بالإضافة إلى هذه السيرورة من النسَق 1، يمكن أن نفرض على النقاط قيوداً إضافية تتعلق هذه المرة بأزواج النقاط: مثلاً، سنفرض مسافة دُنيا بين نقطتين سوداوين. سوف يتعلق الأمر هذه المرة بإحصاء من النسَق 2.

ما إن نولِّد نسُجاً تخضع لهذه القوانين، ونختبر تمييزها من جمهور معين، حتى نلاحظ شيئين:

1 .أن تعيّن إحصاءات النسَق 1 إنارة متوسطة، وأن كل اختلاف بهذه الإنارة المتوسطة بين نسيجين يسمح بتمييزهما الفوري (إذاً بظهور تشكيل)؛

2. أن تعيّن إحصاءات النسَق 2 تُعرِّف حُبيبيةً تُكوِّن بدورها عامل تمييز فوري.

ينتج عن ذلك هذا «القانون» المهم الذي لم يُتمكَّن حتى الآن من إلغائه: هو «إذا كان لنسيجين إحصائياتُ النسَق 2 ذاته، فمن المستحيل تمييزهما»[11].

الهدف الرئيس لهذه التجارب كلها، هو معرفة أن التمييز، ممكن خارج كل شكلٍ، أي ممكن من خلال النسيج وحده. ومع ذلك فالمنظور الشامل الذي استخلصه جيليز يبدو لنا خاطئاً تماماً، لأنه وهو يعارض بين الإدراك الكلي والاصطفاء المحلي في ثنائية

(11) يجب ملاحظة أنه إذا كان هناك تساوٍ بين إحصاءات من النسق n، فهناك بطريقة آلية تساوٍ بين جميع الإحصاءات من نسَقٍ أدنى.

أساسية، فإنه يجعل من الأولى أداة لتمييز النسج، ومن الثانية أداة لمعرفة التشكيل. وهذا ما يسمح له بتأكيد أن الإدراك الكلي يتعلق بالخلفية، بينما يتعلق الاصطفاء المحلي بالشكل. إذا كان صحيحاً أن التشكيل وبالتالي الشكل يظهر لنا دائماً على خلفية ما، فإنه لا يتنج عن هذا، أن يكون النسيج هو الطبيعة الحقيقية لمنظور الخلفية (إلى درجة أنه يقترح استبدال الكلمة الأولى بالثانية، وهكذا يغدو النسيج والخلفية مترادفين). إن أي شيء من محيطنا يمكن أن يُرى كتشكيل أو كخلفية، تبعاً لتركيز انتباهنا عليه أو لا، وحقيقة تفحُّصه لا تُخفي نسيجه مع ذلك، كما تبرهن بصورة غير مُباشرة هذه الاختبارات كلها، والنسج الصافية التي سيرتكز عليها انتباهنا المُتفحِّص[12].

4. ألوان وتشكيلات

1.4. أبعاد الإشارة الملونة

يعتمِد فهمنا للرسالة المرئية على شيئين: على فيزياء الألوان، ولكن أيضاً على إواليات إدراك الألوان. وهذا ما يقود إلى التمييز بين لون فيزيائي ولون ظاهراتي. وباختصار، يمكن القول: إن اللون لا يعدو أن يكون تحويل بعض الحوافز المادية المتموجة إلى أشياء ملموسة بواسطة نظام الاستقبال.

(12) كل هذه السيرورات إحصائية، وتتعلّق بترتيبات نقاط احتمالية إلى حدّ واسع، وخارج أي تشكيل. ويمكن أن تنضّد فوق سيرورات كهذه أنساق غير احتمالية، كالتكرار والتناظر. وبالفعل، من الممكن تماماً توليد بنية محتملة ومضاعفتها بصورتها في المرآة، أو بتكرارها مراراً غير محدودة. وفوجئنا بالتأكّد من: **1)** أن التناظر متحرّى مباشرة، وخصوصاً، في ما يبدو، بالانطلاق من الأزواج المتناظرة الواقعة على أطراف محور التناظر، **2)** وأن التكرار ليس متحرّى إلا إذا كانت المسافة المرحلية قصيرة بما يكفي، وهذا موضّح بالمثال المعروف عن النسيج المسّمى «القماش المقفّص».

1.1.4 يُعرَّف اللون الفيزيائي لسطح ملون من خلال طيفه. وبالقياس إلى كُل أطوال الموجات التي تتحسَّس لها منظومة الإدراك، يعطي هذا الطيف العلاقةَ بين كمية الضوء المستقبلة، والكمية المنعكسة. لا يرتهِنُ إذاً هذا المفهوم بتكوين ضوء الإنارة. وبالمقابل يتدخل هذا الضوء لتحديد اللون الظاهراتي. ويحتوي ضوء النهار، مثلاً، بطريقة دائمة نسبياً قسماً من كل الأطياف الشعاعية المرئية، حتى إن الضوء المنبعث من الأشياء يحدد لنا «لونها الطبيعي» (الذي يبدو لنا متغيراً تحت إضاءة أخرى: فمثلاً إضاءة ضعيفة الموجات القصيرة تُعكِّر إدراكنا للون الأزرق).

تربط إذاً إوالية الإدراك ثلاثة عناصر في ما بينها هي: المنبّه الشامل من جهة، المتكوِّن في آن معاً من المُنحنى الطيفي للسطح الملون، وضوء الإنارة، ومن منظومة الإدراك من جهةٍ أخرى.

2.1.4. يمكن أن نحدد إشارة ملوَّنة من خلال ثلاثة أبعاد: المُهيمن المُلوَّن، والإشباع، والإنارة (أو اللمعان).

يعتمد الانطباع الملون المحسوس على طول موجة الإشارة. وبشكل عام، إننا نستقبِل بالأحرى خليطاً من أطوال الموجة المختلفة (طيف)، ولكن انطباعنا الملوَّن مع ذلك هو وحيد اللون: فالانطباع الناتج عن خليط ما يمكن أن يكون مُعادِلَه التام طولُ الموجة المحددة، المسماة بالضوء الأحادي اللون المُعادِل. وهذا يحدد البعد الأول للإشارة الملوَّنة، والتي سنسميها بالمُهيمِن اللوني.

وبالمُقابل، يقود كل لونٍ أيضاً إلى خلط بين مدرَكين حسيَّين: فمن جهة هذا الضوء الأحادي اللون، ومن جهة ثانية اللون الأبيض («أبيض وهاج»). تُحدِّد نسبة هذين الضوءين إشباع الألوان. تتقابل «نغمة» ما مع نسبة ما من الضوء أحادي اللون في الخليط، نسبةٍ

يمكن أن تتزايد إلى الحد الأقصى (مختلفة في كل لون): اللون إذاً مُشبَع. هذه الخلائط مُدرَجة في مختلف «الرسوم البيانية الثلاثية اللون» المقترحة منذ القرن التاسع عشر. الألوان المرئية، في هذه الترسيمات، مُحتواة في مثلث منحني الأضلاع[13] مركزه أبيض،

---

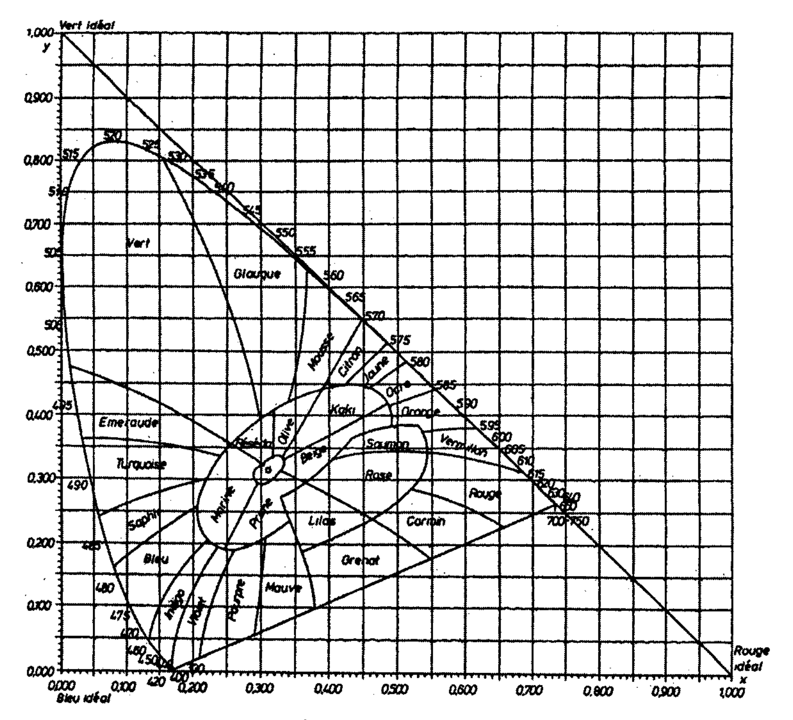
(13) لِمَاذا مثلَّث لوني؟ لأن الرؤية الملوّنة تنتجها الخلايا المخروطية للشبكية، وكل مخروطٍ من هذه المخاريط يتضمَّن واحداً من الملوِّنات الموجودة: أحدُها حسَّاس للأزرق (ذروة الامتصاص بدرجة 445 nm)، والثاني حسّاس للأخضر (ذروة الامتصاص 535 nm)، والثالث حسَّاس للأحمر (ذروة الامتصاص 575 nm). ونجد فيزيولوجياً أن المكوِّنات الثلاثة لكل انطباعٍ مُلوَّن هي الأزرق، والأخضر، والأحمر (وليس الأزرق، والأصفر، والأحمر كما كُنّا نُعلِّم في ما مضى). فالتمثيل المنطقي لمنظومة ملوَّن القائم على ثلاثة مُستقبِلات حسّية هو الرسم البياني المثلّثي. وبحكم أن كلّ واحد منها ليس متآلفاً مع هذا الرسم، اختارت المفوضية الدولية للإضاءة رسماً بيانياً ديكارتياً حيث تنبسط الألوان في نوع من «اللغة»، مع الأبيض في الوسط. يُمثِّل محور السينات x انكسار (من 0 إلى 1) من «الأحمر المثالي» ويمثّل النسق y انكسار «الأخضر المثالي»، مكوِّناً لوناً مُعطى. وتتطابق نقطة الأصل (x = y = o) مع «الأزرق المثالي». هذه الألوان الثلاثة تسمى مثالية لأنها ليست مرئية. فقط تتطابق نقاط مُتضمَّنة في «اللغة» مع ألوانٍ مرئية. ويكفي للحصول على بريق مُعيَّن، معرفة اثنين من المكوِّنات (انكسار الأحمر وانكسار الأخضر) لإيجاد المكوِّن الثالث من خلال الاختلاف. وسوف نلاحظ أن الخط الأيمن المائل الذي يصِل النقاط y = 1 وx = 1 مُتماسّ مع «اللغة» ويتضمَّن الأصفر في وسطه الدقيق. فاللونُ المتكوِّن من 50 في المئة من الأحمر و50 في المئة من الأخضر، أصفر. وأخيراً تُطابق النقطة 0 (صفر) المركزية مع 33 في المئة من كلّ مكوّن من الثلاثة: وهي اللون الأبيض. والأرقام المشار إليها على طول المحيط هي أطوال موجات الإشعاعات الوحيدة اللون المُطابِقة، مقِيسة بالنانومتر (ن م). وتتطابق النقاط الواقعة على طول قاعدة اللغة مع ألوان غير طيفيّة: إنها سلسلة الأرجوانيّات. وقد أراد مُختلِف المُنظِّرين أن يُبسِّطوا الرسم البياني وإعطاءه شكلَ دائرة أو أُسطوانة، مما لم يتحقَّق إلا بـ «قسْر» المُعطيات الفيزيائية. إذ اقترح أُوسويلد دائرة بـ 24 تدرُّجاً مُنتظمة حول أربعة ألوان أساسية مُرتّبة على شكل صليب (أخضر - أصفر - أحمر - أزرق). واقترح مونسِل أسطوانة مقاطعها الأفقية دوائر مقسَّمة إلى 100 جزء مُرتَّبة حول خمسة ألوان أساسية (الألوان نفسها + الأرجواني، اللاطيفي). يؤكِّد هذا التردّد في عدد الألوان القاعديّة قلّة موضوعية هذه التقسيمات، التي سوف نعود إليها في الفصل الخامس، الفقرة 3 من هذا الكتاب.

ومحيطه يلتحق بالانطباعات الملونة التي تُنتجها كل أطوال موجة الطيف، من الأزرق (420 نانومتر من أجهزة القياس) حتى الأحمر (جهاز القياس 700 نانومتر) (انظر: الشكل 2، ص 99 من هذا الكتاب). إذاً سيتولد انطباع مُلوَّن مُطابِق في قطاعات ناتجة من الأبيض المركزي ومتمددة باتجاه غلاف الطيف: كلما ابتعدنا عن المركز، سيكون الضوء «نقياً»، أو «مُشبَعاً»، وكلما اقتربنا منه، صار الصباغ «مغسولاً» أو «مُخففاً» بالأبيض.

لكن هذه الخطاطة متصلة مستمرة، ويُدخل جهاز الاستقبال فيها بعض الانقطاع، عبر تحديد قدراته التمييزية. يُقر معظم الأخصائيين بأن العدد الكامل من الخصائص القابلة للتمييز، هي من طبقة متوسطة من مائة وخمسين[14].

جُمعت هذه الفوارق البسيطة المائة والخمسون في عائلات كبيرة عدة، مُطوَّرة بشكل مختلف بحسب الثقافات، وهي تسمح بما نسميه «الرؤية اللونية المطلقة»، أو المقدِرة على تحديد جرس معزول بمُفردة مُناسبة.

(14) على أن هذا الرّقم يمكن أن يختلف بحسب الأشخاص وبحسب ظروف التجربة التي تخضع لها. ألا يذكر أن فارزي الصّوف لسجّاد غوبلان يميّزون حتّى 14000 صبغيّة.



التشكيل 2. تعيين الألوان
في المخطط البياني الثلاثي اللون لل CIE
الشكل 2. رسم بياني لوني (مشروح في الملاحظة 13)

وأخيراً، البعد الثالث للإشارة هو درجة كثافتها الضوئية، التي تقيس كميتها من الطاقة المشعة. إن العين حساسة تجاه الضوء بشكل هائل، ويمكن أن تكشف عن بعض الضويئات فقط. ومع ذلك، كثافات ضئيلة كهذه لا تُثير إلا عُصيَّات الرؤية الغسقية، بالأسود والأبيض. الرؤية الملوَّنة ممكنة في درجات من اللمعان المشمولة بِجُزء من مليون من الشموع و عشرة آلاف شمعة/ م2. عندما تتعدى هذه الكثافة، تُعْمى العين. تبلغ الحساسيةُ للتدرجات أقصاها في الأضواء المتوسطة اللمعان.

يُبدي رايت ورainواتر (Wright et Rainwater) ملاحظة جديرة بالاهتمام حول هذه الأبعاد الثلاثة للإشارة المرئية. فالكثافة الضوئية، والإشباع، كلاهما يُدرَكان كمتغيرات خطية، يتطور كلٌّ منهما على طول محور قياس واحد (مثلاً من الأبيض إلى الأسود). والحال أنهما خطيان بامتياز فيزيائياً، يتناسب الإدراك هنا مع الفيزياء. ولا ينطبق الأمر نفسه على المهيمن الملوَّن، الدائري بالنسبة إلى الإدراك، (دائرة أو حلقة من الألوان) والخطي بالنسبة إلى الفيزياء، (تزايد مستمر في طول الموجة من 380 إلى 750 نانومتر). ثمة إذاً، في ما يخص الإحساس، طريقان لكي نربط بينهما لونين من خلال عمليتَي نقل متصلتين. تنبع هذه الخاصية من وجود ثلاثة أصباغ ملوَّنة، تفرض رسم معالِم مخططات بيانية لونية مثلثة الشكل على سطحٍ ذي بُعدين، وليس بحسب محور واحد.

يُضاف إلى هذا التمييز تعقيد آخر، ينأى الضوء عن أن يتكون عليه: إنه انطباع البساطة. إذا كان انطباعٌ ما مُلوَّناً، بوجهٍ عام، نتيجة إثارة ثلاثة أصباغ حساسة، بدرجات مُتغيِّرة، (أخضر، أحمر، وأزرق، بنفسجي)، فلا بد أن نتوقع الإحساس بصباغ واحد على أنه «بسيط». هذه هي بالفعل حالة الألوان الثلاثة... ولكن ذلك ينطبق أيضاً على اللون الأصفر، الذي لا يمكن، مع ذلك، أن ينتُج إلا عن إثارة متزامنة مع أصبغة عدة. ونُشير إلى أن الأخضر مدرك كلون بسيط، وأن معرفة ما فقط تجعلنا نعتبره مركَّباً. سيكون علينا أن نعود مطولاً إلى تلك المشاكل في الفصل الخامس، الفقرة 3.3.

2.4. مُعادَلة وتبائن

خاصتان لمنظومة الإدراك تجدر الإشارة إليهما. هاتان الخاصتان المرتبطتان بعلاقة جدلية، هما الوظيفة المُعادِلة والوظيفة المُباينة.

1.2.4. في المقام الأول، المنظومة مُعادِلة: مهما كان تعقيد

المُنحنى الطيفي (حيث تتواجد كل أطوال الموجات بالضرورة)، فإن العين تدركها إجمالياً كضوء أحادي اللون متكافئ حسياً.

في الواقع، الأمرُ كله، في الإدراك، أمرُ عتَبة. فوجود العتَبات (في الإشباع، وفي الكثافة، في اللون) يُنتج بداية تقطيع عددي. فحين لا تتغير الحوافز التي تُسجلها الأصباغُ الثلاثة بعدَ عتبة معينة، تتغير من شخص إلى آخر، تُعَدُّ ثابتةً ومُتساوية. تنتج إذاً مُعادَلة مكانية، وعندما تُقدِّم مناطق مجاورة اختلافات لونية طفيفة، فهي تُدرَك حسياً على أنها موحَّدة الشكل.

2.2.4. وفي المقابل، عندما تُتعدَّى العتَبة، يكون هناك تبايُن مُلوَّن. وفي الواقع، الخاصية الثانية للقناة المرئية، هي طابَعها التمييزي الذي يصف الفيزيائيون تأثيراته باسم «خصومات لونية». نعني بذلك أن الجهاز العصبي حساس بشكل خاص للتبايُنات.

يمكن بادىء ذي بدء، أن نتمعن في التبايُن المُتتالي: تغدو العين أقل حساسية لِلونٍ متكرر مرات عدة، ولكنها تكون مُفرِطة الحساسية لتكرار اللون المُكمِّل. وإذ تُدرِك العينُ غير المُصابة بعمى الألوان، مُتتالية من عشرة مشاهد خضراء، ستكشف أدنى إشارة حمراء، حتى لو كانت ضعيفة ومُخففة. كذلك قد يكون التبايُن متزامناً: اللون المدرك حول شاطئ ملون (الهالة)، هو التكملة الذاتية لهذا اللون. تنتُج هذه الهالة عن تأثير الخلية المثارة، الكابح في الخلايا المجاورة. وهكذا فبقعة حمراء معزولة على سطح أبيض ستولِّد الإحساس بوجود هالة خضراء ـ زرقاء على جوانبه، وسوف تُرى بقعةٌ خضراء ـ زرقاء مَحوطة بهالة حمراء.

3.4. التشكيل الملوَّن

إن للتواجد المشترك وظائف مُعادِلة ومُبايِنة ولها انعكاسات هامة على إدراك التشكيل.

تُولِّد الوظيفة الأولى، في الواقع، مناطقَ تعادُلِ التحفيز، وتولِّد الثانية مناطقَ عدَم تعادل التحفيز. وإن صار تشكيلٌ مُدرَك شكلاً (أي إن شهِد تكراراتٍ مُختلفة)، يمكن لحالات عدَم تعادُل التحفيزات أن تكون معطلة الوظيفة، كما يُظهر المثال الآتي: إناء مدور مع تدرجات ضوئية أو ورقة برستول مطوية، أحد وجوهها في الظل، سوف تدرك كما لو أنها ذاتُ شكلٍ موحَّد اللون. وسوف يُقال إن «ناظِراً ما ينزع إلى تقليل تغيُّراتِ الكثافة الضوئية على سطح مُدرَك» (Beck, 1975). هذا ينضوي تحت فرضية علم نفس الشكل في تنسيق المدرك باتجاه البساطة: نواقص التشابُه مُدركة، ولكن بدل أن تكون معزوَّة إلى نقص في تشابُه الموضوع ذاته، فُهِمَت كدلائل على معلومة أخرى (مصدر الإضاءة، طبيعة أو وضع السطح العاكس... إلخ). فوظيفة التمييز مكبوحة إذاً.

وعلى العكس، الوظيفة المُعادِلة يمكن أيضاً أن تكون مكبوحة في بعض الحالات، وسنكون بالتالي على حق في الكلام عن «انشقاق الألوان». هذه هي الحال مع إدراكات الشفافية. يشرح جيلكريست (Gilchrist, 1979: 95) تجربةً يوضَع فيها كتابٌ أحمرُ على لوحة قيادة سيارة، فينعكس في الزجاج، ومن خلاله نرى منظراً طبيعياً. الأشياء الخضراء المرئية من خلال الزجاج تبقى خضراء، والكتاب يبقى أحمر: الاندماج - الذي يعطي اللون الأصفر - مرفوض باسم معرفتنا للأشياء. في هذه الظاهرة، لون الشاطئ الشفاف هو مع ذلك واحد، كما نتأكد من ذلك ونحن نراه بشكل معزول عبْر إطار. ومع ذلك، حينما تتحقق بعض الشروط بالنسبة إلى الشواطئ الملونة المُتاخمة (استمرارية الخطوط المُحيطية، واستمرارية المناطق تحديداً)، نرى هذا اللون يتفكك في لونين: الأول معزوّ إلى المنطقة الشفافة، والآخر إلى منطقة مبهمة واقعة في البعيد. من نافلة القول

إن هذا الانشقاق لا يتكون كيفما اتفق: أي ينبغي أن يتمكن المكوِّنان الذاتيان من أن يُعيدا، بالدمج، اللون «الموضوعي» للشاطئ. وعلى اللوحات المهتمة بتصوير الشفافية أن تأخذ هذه الظاهرة بعين الاعتبار.

نرى إذاً أنه إذا كانت الوظيفتان الأساسيتان لنظام الاستقبال متكاملتين، فهذا التكامُل نفسه مجموعُ قُوىً تُديرها قواعدُ سيميائية. الرئيسي في هذه القواعد ـ بحكم أنها أثَّرَت ظاهرياً في المثالين ـ هو حسم نزاع إدراكي لصالح الحل الأكثر بساطة.

تقود الرؤية اللونية، من خلال سلطتها التمييزية إلى فصل التشكيلات، بحسب الترسيمة الموصوفة أعلاه. إذا كانت هذه التشكيلات مجهزة بالتماسُك الذي يجعل منها أشكالاً، فسوف يُفضِّل الإدراك بوضوح ما يحدث ظاهرياً في حالات كبح التبايُنات (حيث تُستبعَد فرضيات التقطع أو تعددية الأشكال: لا توجد ورقتان مُلصقتان، بل ورقة صقيلة واحدة «برِستول»). إنها الحالة نفسها أيضاً عندما تكون الوظيفة المُعادلة هي المكبوحة: الإدراك يُقلِّل فيها عدد الأشكال، مع احتمال إعداد شكل وحيد معدودٍ شفافاً، من خلال اجتماع شاطئين ملونين أو مضاءين على نحوٍ مُختلِف.

5. ظهور مفهوم الشيء (الموضوع)

عند هذه النقطة من العرض لا يسعنا أن نغفل لقاء مفهوم الشيء (الموضوع).

1.5. الموضوع: حصيلة دائمة ووظيفية

يظهر كل ما عرضناه حول إواليات الإدراك أن النشاط المرئي، حتى ضمن بعض تظاهراته الأكثر أولية، لا يُفصل عن البرمجة. هذه

البرمجة مشفرة وراثياً في كواشف التشكيلات، حيث يمكننا التكلم عن مرئيات كونية، في حالة المُدرَكات الحسية التي تحددها. لكننا رأينا أيضاً أن الإدراك لا يغدو فعالاً بصورة كاملة إلا في اللحظة التي يتدخل فيها نشاط ذاكراتي. إنه المرور من التكرار إلى السلسلة، من الحدث إلى النموذج، المرور الذي يسمح بإدراج مصطلح الموضوع. وندخل هنا بشكل نهائي في مجال الثقافي وبالتالي في مجال النسبي.

تُخطَى خطوة إضافية عندما نُدرج مفهوم الموضوع. لأنه في الغالب الأعم نتاج المعلومات المتأتية في آنٍ معاً من قنوات حسية عدة (مرئية، بالتأكيد، ولكن لمسية أيضاً، وشمية، وحركية). نتكلم عن الموضوع انطلاقاً من لحظة تعرُّف الشكل بوصفه قادراً على أن يترافق مع حصيلة معينة من المعلومات، أو، بتعبيرٍ آخر، عندما يبدو لنا كحصيلة من الخصوصيات المستمرة. من المُبكِّر جداً أن يظهر، في مرحلة تستمر، كما يرى الباحثون، من أسبوعين إلى أربعة أشهر، الترابط بين القنوات، التي تعمل حتى هذه الفترة بطريقة مستقلة. إن ترابُطاً كهذا ـ بوصفه الطابع الأول للموضوع ـ هو بالتأكيد ثمرة التعلم.

من يقل تعلم يقل استمرارية. اكتسب الموضوع هذه الاستمرارية منذ اللحظة التي توقف فيها وجوده عن أن يكون خاضعاً لحضور حافز فيزيائي. هذه الاستمرارية في الزمن، ليست علاوة على ذلك، إلا مظهراً خاصاً لظاهرة أكثر عمومية وهي استئصال اللامُتغيرات أو إسنادها. وقد ذهبنا إلى حد الحديث عن «ظمأ اللاتغير في الجهاز العصبي المركزي». (Wyszecki et Stiles, 1967).

يتعلق مثل هذا اللاتغير بمظهر ثالث للموضوع هو: طابعه الوظيفي والبراغماتي.

إذا كان إدراكنا يعزل لا متغيرات في كتلة المعلومات الحسية، فذلك بالتأكيد وفق الأهداف العملية: هذه اللامتغيرات دليل على فعل الشخص. وهكذا تغدو خصائصُ الموضوع عواملَ حسمٍ.

نستطيع باختصار أن نستعيد عبارة موريس روشلين (Maurice Reuchlin)، الذي يرى أن «الموضوع المدرَك بناءٌ، وهو مجموعٌ من المعلومات المنتقاة والمبنية اعتماداً على تجربة سابقة، وعلى حاجات ومقاصد العضو المنخرط بفاعلية في موقف مُعيَّن» (80 :1979).

2.5. من الموضوع إلى العلامة

ولكن يجب أن نذهب أبعد من ذلك أيضاً. فمن منطلق كونِ الأغراض حصيلة من الخصائص، مزوَّدة بقدرة الاستمرارية وتوجِّه الحدث، يمكن أن نُقدِّم فكرة أن هذا المفهوم يتلاقى مع مفهوم العلامة. وفي الواقع، العلامة منطقياً هي تصوير مستقر دورُه البراغماتي هو السماح بالتوقعات، والتذكيرات والاستبدالات انطلاقاً من مواقف. وللعلامة، من جهة أخرى، ، كما ذكرنا، وظيفة مرجعية ليست ممكنة إلا بتطوير نظامٍ ما.

إذاً هنا تلتحق الوظيفة الإدراكية بالوظيفة السيميائية. ومفهوم الموضوع لاينفصل في أساسه بالضرورة عن مفهوم العلامة. في هذه الحالة كما في الأخرى، فإن كائناً مُدرِكاً وفاعلاً هو الذي يفرض نظامه على المادة غير المنظَّمة، محوِّلاً إياها بذلك، من خلال فرض شكلٍ ما ـ الكلمة مفهومة هنا بالمعنى الذي أعطاها إياه هيلمسليف ـ إلى ماهية. هذا الشكل، بما هو مكتسب، ومُطوَّر، ومُتناقَلٌ بالتعلم، اجتماعي بصورة متألقة، وإذاً ثقافي. إنه معرفة ـ بنية معرفية وليس إدراكية وحسب ـ تضمن لنا وحدة الورقة المطوية على اثنين، مثلما تضمن لنا الفرق بين الواجهة والمشهد الذي يبدو من خلالها. وفي

الخلاصة، نرى أن الإدراك مُعلمِم، وأن مفهوم الموضوع ليس موضوعياً. إنه، في أفضل الأحوال، توافق على قراءة للعالم الطبيعي.

عند هذه النقطة من العرض، المنطلِق من قواعد التشريح الفيزيولوجي للإدراك وصولاً إلى مفهوم الموضوع، يمكننا إذاً إعداد نموذج كلي لفك الشيفرة المرئية، مُستعينين بمفاهيم مستعارة من السيميائية، ومن نظرية الإدراك، على حد سواء. سوف يكون هذا موضوع الفصل القادم.

6. الخلاصة

يسمح نشاط نظام الرؤية (أو الجهاز الشبكي)، في أبعاده التي هي المكانية، والنسيجية، واللونية، بشرح نتاج التصورات الأولية وبنيتها. وهو يأخذ إذاً بالحُسبان، قبل أن يُحتجَّ بمفهوم التماثُل أو المُحاكاة، بعض خصائص الشيفرات السيميائية القابلة للظهور على القناة المبرمجة.

يحلل هذا النظام، ويدمج، وينظم المحفزات، تحديداً، عبر الإواليات التي هي الكبح الجانبي، واستئصال التشكيلات. وظيفة هذه الإواليات، سواء على صعيد المكانية أو على صعيد اللونية أو الأنسجة، هي تأكيد تعادُلات التحفيز من جهة (إنتاج التماثُلات) واللاتعادُلات (إنتاج التبايُنات) من جهة أخرى.

هكذا يظهر **الحقل**، بخصائصه الفضائية (اللاتمييزية)، و**الحد**، يتطابق الأول مع تعرّف نفس الميزة العبْر ـ محلية (التشابه)، والثاني مع تعديل هذه الميزة (تبايُن). ويقود هذا التمييز إلى التضاد **تشكيل** ـ خلفية، الناتج عن التمييز، أو الفصل بين منطقتَين أو مناطق عدة من الحقل من خلال الحد. يؤدي ظهور هذا المصطلح إلى تعديل منزلة الحد (أو لنظيره الأصغر، الخط) الذي لو أخذ بحسب التضاد خلفية تشكيل، لأصبح دائراً (أو حد تشكيل).

يمكن للتشكيل نفسه، بدوره، أن يغيّر موضِعه عندما يتوقف عن أن يكون تكراراً ليغدو نموذجاً، محركاً بذلك نشاطاً ذاكراتياً: نتكلم إذاً عن الموضوع. يمكن لهذا الموضوع أن يعرف تعقيداً متصاعداً إذا ارتبط ـ وهو يتوقف عن أن يعرِّف على مستوى مرئي حصراً ـ بمعلومات أخرى نابعة من قنوات حسية أخرى، بقصد أهداف عملية.

بإمكاننا، إذا بسَّطنا ما سبق، إلى أبعد حد، أن نمثل المستويات الثلاثة العليا للتطوير الإدراكي ـ المعرفي وفق الترسيمة التالية.

مستوى الإعداد	وضعية سيميائية	أساس تجريبي
تشكيل 1	تواتر غير مصمم	خاصيات مرئية
شكل 2	نموذج مصمم	خاصيات مرئية
موضوع 3	نموذج مصمم	خاصيات مرئية+خاصيات غير مرئية

الجدول 1. ثلاثة مستويات للتطوير الإدراكي



الجزء الثاني

سيميائية التواصل المرئي



الفصل الثالث

السيميائية العامة

للرسائل المرئية

1. مقدمة: سيميائية وإدراك

1.1. ثابرنا حتى الآن على توضيح إواليات الإحساس والإدراك، وعلى الاستقصاء المعرفي. يبدو أنه لا شيء مما تقدم حتى الآن قد تصدى بجدية لموضوعين يبدو أنهما يشكلان كُلاً لا يتجزأ. الأول هو التمييز بين المشاهد الطبيعية و ما يقابلها من المشاهد الاصطناعية، وهو تقابل يبدو سائراً بطبعه في الاتجاه الصحيح، وتبدو بداهته التجريبية، بصفتها تلك، بشكل يفسد الجزء الأكبر من الأعمال السيميائية المرئية. الموضوع الثاني هو مفهوم العلامة ذاته، أساس كل سيميائية: هل توجد علامات مرئية؟ إذا كان الجواب نعم، فهل تكوِّن قسماً متجانساً؟ كيف تترابط في ما بينها؟ وأين هذا، من احتمال تركيباتها النسقية أو الاستبدالية؟

حانت اللحظة المناسبة لنشير بوضوح إلى الترابط بين الإواليات المعرفية والمنظور السيميائي. لأن العرض المتبع حتى الآن لا يهدف إلى فرض أي نوع من أنواع التوفيقية النظرية، بل على العكس تماماً.

ولكن أن نضع أنفسنا في المنظور السيميائي ـ أي أن ندرس العلاقة بين مستوى التعبير ومستوى المضمون، وأن نطرح هذه العلاقة كشيء خاص ـ فهذا أيضاً «إقرار بأن الدراسة من حيث هي دراسة أحداث الحياة الفيزيائية والعاطفية، من اختصاص مختلف العلوم الإنسانية المكتفية بذاتها والمستقلة. ليس على السيميائية أن تتعرف فقط إلى الارتباط الذي هي فيه بالقياس إلى فرضيات علم النفس المعرفي أو الإدراك أو أيضاً إلى فرضيات نظريات الذات، بوصفها أُسُساً ضرورية لعملها الخاص، ولكن عليها أيضاً أن تتمسك علنًا بالفرضيات التي تستعيرها وتطبقها دون أن تشوِّهها، لأنها تُستخدم كأساس لبناء موضوع دراستها الخاص» (Saint-Martin, 1987: 110).

نؤكِّد في الوقت نفسه، مُذكِّرين بهذه المطالب، المنظور الخاص بنا، وهو المساهمة بتقديم «سيميائية خاصة».

وفي الواقع، ميز أمبرتو إيكو وبشكل تربوي جداً، في مقابلة معه بين السيميائية العامة «والتي هي شكل من أشكال الفلسفة، وقد يكون الوحيد»، والسيميائية الخاصة «والتي يمكن أن تبلغ مقام العلم الدقيق تقريباً»، والسيميائية التطبيقية («السيميائية التطبيقية على النقد الأدبي»). من المفيد أن نردد هنا بأن مبتغانا الأول ليس إعطاء «نصائح» قابلة للتطبيق أوالياً على ملفوظات عبارات كالروائع الأدبية، ولا أن نبقى، بحياد مفرط، في مستوى اعتبارات إبستيمية: فنحن نسعى إلى التموضع بين السيميائية العامة والتطبيقية.

ومع ذلك، كما أن سيميائية خاصة توفر بنتيجة طبيعية وسائلَ لأولئك المهتمين بتحليل الملفوظات، فهذه السيميائية الخاصة يمكن أن تدفع قدُماً التفكير في مشكلة مركزية للسيميائية العامة. وفي الواقع، بمقدار اهتمامها بالترابط بين مستوى التعبير ومستوى

المضمون، تصطدم بالمشكلة المزعجة للعلاقة التي تعقد بين معنى يبدو، كما لو أنه لا أساساً فيزيائياً له، ومُحرِّض فيزيائي يبدو، كما هو على حاله، لا معنى له[1].

مشكلة العلاقة هذه، بين الفيزيائي وغير الفيزيائي، تتجاوز بالتأكيد إطار السيميائية كعلم مؤسس. فقد نشّطت كل التفكير الفلسفي الغربي (Eco, 1987 et 1988)، من أفلاطون إلى ديكارت، ومن هيوم (Hume) إلى بيرس (Peirce)، ومن المذهب المثالي إلى الظاهراتية. ومن جهةٍ أخرى، أعيد طرحها اليوم بتعابير جديدة من خلال الأبحاث في مجال الذكاء الاصطناعي.

لم يتوقف وإجمالياً، موقفان متطرفان عن أن يكونا موضع انشغال أولئك المهتمين بالمسألة. الموقف الأول، في غمرة المدرسة التجريبية والسلوكية هو، فلسفة وضعية تعطي «لموضوعات» العالم المادي وجوداً لذاته، وبالتالي، القدرة على تحديد مناويلنا. وستقتصر

---

(1) إيكو، ومن بعده سان مارتان يعرضان أيضاً هذه المشكلة لكن بمصطلحات ثنوية مبالغ فيها دون شكّ: «يمكننا أن نذكر الإشكال العام لانبثاق الدلالة في التجربة البشرية، باستخدام مُصطلحات أمبرتو إيكّو: «كيف نمضي من واقع غير فيزيائي إلى محتوى مادي؟» وكيف يمكن للمعنى، بوصفه بناءً خاصاً لنشاطٍ ذهني، وحيث يوجد تحت البشرة، أن يجِد ناقِل تعبير من خلال عناصر من نموذج مادّي، متنافرة، خارجية، مكوِّنة لمختلف اللغات، وممتلكة لآلية هيكلية خاصة؟» (1987 : 104؛ وشاهد إيكو مُستخلَص من 1978 : 182). ومن الجليّ أن الجملة يمكن أن تكون مقلوبة؛ إذ تصلح للتشفير، لكن بمعنى فكّ الشفرة، يستكتب حينئذٍ: «كيف نمضي من استرسال مادي إلى واقعٍ ليس فيزيائياً؟» ويُتابع سان مارتان: «تكتفي الألسنية اللغوية في أغلب الأحيان بنظرية سيميائية من نمط اصطلاحي، مستدعية اتفاقاً، «ميثاق» مُعدّاً سلَفاً بين بني البشر، يجب من خلاله، حين ألفِظ الأصوات /بوم/ تفّاح/، يجب التفكير بهذه الفاكهة، وبفاكهة أخرى، حين ألفظ /عنب/ ريزان/. هذه السيميائية المعجمية لا تُرشِّح نفسها إلا في نهاية سيرورة سيميائية وتغمر بحجابٍ قاتِم المراحل التي تسبِق الميثاق. لا تشرح كيف تكوَّن المعنى، وما بِناه الخاصة، ولا ما يحدث، على مستوى التعبير، قبل أن يتحقَّق الإجماع (نفسه).

هذه المناويل على استخراج معنى الواقعي، وهو معنى منغمر، بطريقة ما، في هذا الواقع. الموقف الثاني يُمثّله المذهب المثالي. إذ تبقى أطروحات مُعاصِرة عدة، من دون أن تصُبَّ في مذهب بنديتو كروتشيه، قريبة منه، وترفض كل ما يأتي من العالم، الطبيعي أو المبني. والمذهب المثالي، وهو يرفض كل ما يأتي من «الموضوعات»، يُفيد بأن الإنسان هو الذي يُنتج المعنى كلّه؛ وبأن «النص هو إفضاء للإنتاج التدريجي للمعنى» (Greimas-Courtès, 1979: 148). كل شيء هذه المرة في المناويل. نجِد، على هذه الطريق، يوغو فوللي (1972) (Ugo Volli) الذي يُذكِّر بحماسة أن لا «أغراض» في العالم: الإدراك هو المُعلِم، وهو الذي يحول العالم إلى مجموعة مختارة من «الموضوعات».

لنفترض، من دون رغبة إدارة نقاش هنا، أن مساهمتنا في مشكلة تشكيل المعنى تلعب بالأحرى لصالح التفاعل[2] بين عالم غير مُتشكِّل وعالم مبني. فإن للتحويلات الإيقونية (الفصل الرابع، الفقرة 5) طابعاً واقعياً، حتى لو ظلَّ تشكيل البداية بعيد المنال. ففي فعل الإدراك، وفي صيرورة التعرف التي تأتي إكمالاً له (انظر الفقرة التالية، 2) تتدخل سمات لها طابع واقعي وموضوعي. وبالمُقابل،

(2) ومع ذلك، مذهب التفاعل المُتبادَل المعاصر مختلف كثيراً عن مذهب ديكارت (الذي يقوم في نظرية بدور جسم غريب)، الذي كان عليه ليُسوِّغه، اللجوء إلى دورة مُراوغة الغدّة الصنوبرية. وقد صاغ مؤلِّفون كثُر، من خلال مُقاربات، وبمفردات خاصة بهم، مفهومات قريبة من مفاهيمنا. مثلاً، كلود ليفي ستراوس (انظر: Merquior, 1977) الذي يرى أن الكون بأكمله، في واقعه الفيزيائي، دالّ. وهذا الدالّ دوماً «فائض» قياساً على المدلول، ويُشكّل هذا الفائض «دالاً عائماً»، جاهزاً لتخصيصات المدلول. وإذ يتحدّث ستراوس تحديداً عن الفن، يُذكِّر بأنه «إحياء لذكرى لحظة تدشين ظاهرة المعنى»، أو أيضاً أن «الفن لا يتِمّ إلا بنهوض دائم لإشكال المعنى. مُحرِجات جهد تفسير الكون، لا حلَّ لها، ولا تكفُّ عن الانبعاث».

فإن تجميعات هذه السمات في وحدات هيكلية، وهي التي تمثّل خاصية القراءة الإنسانية، إنما توجد في المنوال، وليس في الأشياء (الفقرة 2 و3). إذاً ففي الصورة ينعقد توازن تفاعلي بين ما يدعوه بياجيه التمثل والتكيُّف.

2.1. تطمح الصفحات التالية إذاً، إلى وضع معالم من شأنها تطوير نظرية للعلامات، وذلك باستخدام قناة الرؤية بطريقة خاصة. سنقترح فيها أولاً طرازاً شاملاً لفك الشيفرة المرئية، جامعين في ترسيمة واحدة السيرورات التي سبَق وصفُها. ولكن هذا الطراز سيُظهر خصوصاً دينامية العملية التي تعطي معنى لمواضيع الإدراك. سنتوقف قليلاً حول مفهومي الفهرست والنموذج اللذين يُعدَّانِ، نتيجة ارتباطهما بمفاهيم رجع الصدى (feed-back)، بالِغَي الأهمية في استحسان العلاقة التي نتحدث عنها.

سنعالج بعد ذلك المواضيع الثلاثة الهامة وهي:

أ. مشكلة تقطيع العلامات المرئية (الفقرة 3). في الواقع، يمكن للمنظور الشكلي (الغشتالتي) الذي كان منظورنا أن يدفع إلى الاعتقاد أن المعنى لا يُعتمَد إلا في عبارات مفهومة بوجهٍ عام؛ على حين أن المنظور السيميائي، إذ يُقدِّم مفهوم العلامة، يشترط مفهوم عزل تلك الأخيرة وتقطيعها. ومن جهةٍ أخرى، صعوبة توفيق المنظورات الكلية والجُزئية، هي التي قادت إيكو (1975) إلى تمييع مفهوم العلامة الإيقونية في «إعادة صياغةٍ» تُصوَّر فيها العلاقات بين مستوى التعبير ومستوى المضمون من خلال الاستعارتَين «مجرَّة نصية» و«سديمية مضمون».

ب. التضاد بين مشاهد طبيعية ومشاهد اصطناعية، وهو تضاد ليس جوهرياً إلى الحد الذي يبدو عليه ليؤسس سيميائية العلامات المرئية (الفقرة 4).

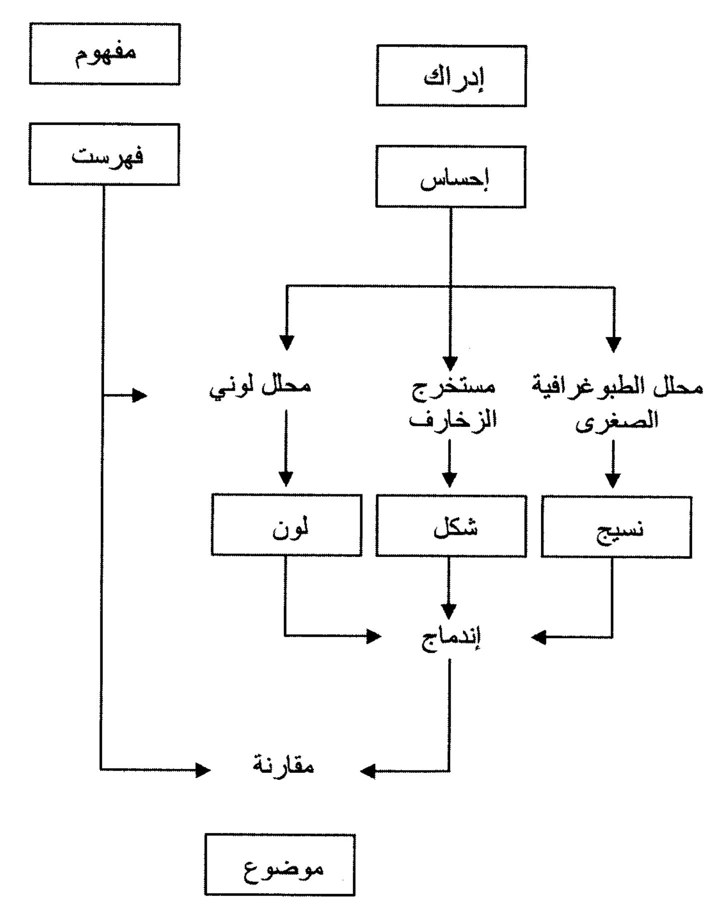
ج. يظهر التضاد بين نموذَجين من العلامات على قناة الرؤية: العلامة الإيقونية والعلامة التشكيلية (الفقرة 5).

هذا التضاد الأخير سيكون لنا لاحقاً بمثابة دليل: سنقترح في الفصل الرابع والخامس تعريفاً جديداً لنوعي العلامات المعنية، وسنتحدث عن المشاكل الخاصة التي تطرحها. لن نقول كلمتنا الأخيرة هنا حول كل الأسئلة التي أتينا على ذكرها باختصار. فمثلاً، مشكلة التقطيع الداخلي للعلامات المرئية ستطرح لاحقاً، ولكن بتعابير متمايزة. في ما يتعلق بالتشكيلي والإيقوني، فإن مسألة سيميائية المشاهد المرئية أو عدَم سيميائيتها، سترتكز بمصطلحاتٍ جديدة، على أرضية إيقونية وتشكيلية، وسينطبق الأمر نفسه على مشكلة النموذج، ورجع الصدى... إلخ. وسوف ينطبق من باب أولى على مشكلات البلاغة.

2. منوال عام لفك الشيفرة المرئية (للتشفير المرئي)

1.2. من المدرَك إلى المعرفي

لو حاولنا أن نجمع في ترسيمة واحدة الإواليات التي تقود إلى معرفة الأشكال والموضوعات، فسوف نحصل على الجدول 2. نلاحظ فيه المراحل المتتابعة التي نمرر من خلالها كياناتٍ قابلة للإدراك بصرياً وما نُسمِّيه «فهرست»، بالمعنى العام المُدرَج في الموضوع والمعزوِّ إليه. والحال أن عملية منح المعنى هذه، هي بحق حصيلة إجراءات فك الشيفرة، ولهذا السبب سوف نُميِّز بعنايةٍ ما هو معرفي فيها.



الجدول 2. نموذج كلي لفك التشفير المرئي

لقراءة هذا الجدول، سنُركز على أنه يُقدم في آنٍ إجراءاتٍ ومُنتَجاتٍ. الإجراءات (أو الأجهزة المُعالجة) مُشكّلة بالأسهم المشروحة، وأما المنتجات فمشروحة بخانات مستطيلة. سنُلاحظ أننا، لأسباب تبسيطيةٍ، لم نشأ أن نذكر فيها ظاهرة رجع الصدى الهامة جداً. ولكن هذه الظاهرة حاضرة فيها ضمنياً: مثلاً، «الفهرست» الذي يلاحظ إلى يمين الجدول لم يكن لينشأ بالطبع إلا

بارتياد الموضوعات التي يسمح بمعرفتها؛ وهو بالتالي في حالة دائمة من إعادة التشكيل، تبعاً لاطراد مواجهته لأغراض جديدة أو لتصويرات جديدة من الموضوعات.

تنقسِم مختلف المنتجات إلى ثلاثة مستويات.

المستوى الأول، هو مستوى المعطيات الأساسية. المُعطيات التي سنقابل فيها، في المنظور الثنائي الذي انتقدناه، بين فيزيائي وغير فيزيائي. ومن وجهة نظر إدراكية، المستوى الأول هو مستوى الإحساسات؛ ويتِم الحصول على هذه الإحساسات بالكنْس، وهي تغطي إنتاج الحقل ولوازمه (كالحد). من وجهة نظر مفهومية، نلاحظ، بدءاً من هذا المستوى، حضور الذي سوف يُعرض في ما يتبع هنا.

المستوى الثاني، هو مستوى السيرورات الإدراكية، التي تُفضي إلى تحويل تبسيطي للمنتجات الأولى (تبسيطية بالنسبة لعدد الخاصيات المختارة بوصفها مُلائمة). ولكن مختلف مُنتجات الطبقة السابقة تجد نفسها مندمجة في منتج جديد (لون ونسيج قد يُسهما في ولادة الشكل). يتدخل الفهرست، كما نرى، في تلك الحركة المتجهة نحو المناسبة.

المستوى الثالث، هو مستوى السيرورات المعرفية. هذا يعني أن التكرار والذاكرة، اللذين يُنتجان الموضوع، يتدخلان فيه. هذه النتيجة ليست نهائية بالطبع، لأنها خاضعة لرجع الصدى. لنلاحظ شيئين حول هذه التقدمة التخطيطية. إنها تطبِّق الشعار الديكارتي الجميل الذي يتطلَّب الانطلاق من البسيط إلى المعقَّد. ربما يفضل هذا عندما نقود خطاباً أياً كان، ولكن ليس من الضرورة أن يتوافق مع السيرورة الحقيقية للإدراك. وعلى العكس، يرى بعضهم أن الخطوة المعرفية

الحقيقية تأخذ المسلك المعكوس: أليس ليفي ستراوس هو الذي يعلن أن «معرفة الكل تسبق معرفة الأجزاء»؟ سنعود إلى هذا النقاش بالتفصيل لاحقاً (الفقرة 3)، ولكن لنلاحظ قَبْلُ بأن «البسيط» (حسب أنواع الأحاسيس)، والمعقد (تحت أنواع الفهرست) حاضران منذ البداية في المستوى 1. تقوم الملاحظة الأخرى على مفهوم الموضوع، وهي متعلقة بالسابقة: لا نحكم مسبقاً على تعقيد ما يُسمّى موضوعات. إن العملية المنظورة ليست نهائية: فهي تتتابع من خلال الأخذ بعين الاعتبار وحدات يمكن أن يزداد اتساعها بالتدريج.

2.2. فهارس ونماذج

بقي علينا أن ننكبّ على وضع الفهرست، وهو وسيلة ستسمح لنا بالقفز نهائياً فوق المستوى السيميائي[3].

يمكن أن تتحدد مكانته النهائية من خلال أربع عبارات:

(1) يأخذ الفهرست بعين الاعتبار كل مواضيع الإدراك، مهما كانت درجة تعقيدها؛

(2) الفهرست منظَّم بحسب تضادات واختلافات: أي أنه منظومة؛

(3) يفيد الفهرست في إخضاع الإدراكات الأولية لامتحان الامتثال؛

(4) ما يسمح بهذا الامتحان هو مفهوم النموذج: فالفهرست منظومة من النماذج.

---

(3) قد تبدو نظرية الفهرست تأمُّلية. ومع ذلك، فهي تتلقى تأكيداً تجريبياً في ما سُمِّيَ «نظرية الخلية الجَدَّة»، التي بحسبها كلّ تمثيل لموضوع، مُحَدَّدٌ مُثبَّت في خليّة عصبية مُستقرَّة. وقد بُدِئ بتحديد مواضع خلايا كهذه في الدماغ (الفَصّ الصدغي الأسفل). انظر: (Frisby, 1981: 121-122).

1.2.2. فهرست ومستويات التعقيد

إذا بدا أن الفهرست يشكل الجدة الرئيسية لترسيمتنا، فهو يلعب في الواقع سلفاً على مستوى الإدراك (مستوى 2)، ويدخل في الظواهر التي وصفناها في الفصل السابق. إنه، على سبيل المثال، أصل كبح الوظيفة التباينية: فالكرتونة المطوية، أو الشيء المدور الذي يمثل تدرجاً مستمراً، إذا لم يُشرح كمجموعة أشياء متجاورة أو مترابطة، ولكن تماماً كمظاهر مختلفة لشيء واحد، فذلك بفضل معرفة سابقة، قادتنا إلى أن نراهن على وحدة الموضوع. نشهد هنا تنحية حقيقية لأهلية المثيرات (الذي يمثل جيداً مناطق اللاتعادل في الإثارة). هذه السيرورة لا تلعب على المستوى النهائي فحسب، (حيث وجود هذه المناطق مُؤوَّل، بفضل الفهرست، كعلامة على ظاهرة أخرى، مثلاً توجيه ضوء الإنارة)، ولكن قبلُ في المستوى 1: بعض السيرورات التي تعمل على هذا المستوى ترى نشاطها وقد عدّل اتجاهها الفهرست.

وبكل دقةٍ، يجب أن تكون الترسيمة المبسطة جداً التي نقدمها مكمَّلةً بأسهم ومنطلقةً من الفهرست ومن كل مستوى من رجع الصدى، باتجاه عمليات بنفس المستوى أو بمستوى سابق. وسترى هذه العمليات المعقدة أهميتها تترسخ عندما سنعالج ظواهر التمثيل الإيقوني. ولكن يكفينا أن نلاحظ هنا أن تدخل الفهرست هو الشرط الوحيد (sine qua non) للطابع السيميائي لواقعةٍ مرئية. هذا الطابع ليس متعلقاً بأية طريقة بتعقيد هذه الواقعة المرئية: يُطبَّق على الوقائع الواقعة على المستوى 2 للمخطط كما يطبق على وقائع واقعة على المستوى 3. ما سوف نُسميه لاحقاً النموذج السيميائي يمكن أن يكون أيضاً لوناً (الـ /أزرق/، الـ /أخضر فاتح/)، نسيجاً (/الأملس/، الـ /حُبَيْبيّ/) أو شكلاً ما (/عمودياً/، /ممدوداً/) أو أن يكون إيقونة

(/رأساً/ ، /هراً/)، على حين أن تنظيمات هذه الأغراض تمثّل بالتأكيد درجات مختلفة من التعقيد.

2.2.2. الفهرست كنظام اختلافات

إن الفهرست المعني بدراستنا منظم. ما يؤكد ذلك كفاية اعتبارات المستويات الأكثر أولية للترسيمة. إذا كان /الأزرق/ يمكن أن يكون معزولاً، فلأنه يدخل في علاقة تضاد مع /أحمر/ ، و/ أخضر/ . . . إلخ. إذا كان /الأخضر الفاتح/ يمكن أن يكون معزولاً، فذلك لأنه يتعارض مع /أخضر بحري/ ، /أخضر كامد/ ؛ /أي مُعتم/ يتضاد مع /لامع/ . . . إلخ. الفهرست إذاً هو نتيجة تقطيع لاستمرار الإدراك، تقطيع يقود إلى أشكال (بالمعنى الذي يُعطيه هيلمسليف) سنشير إليها بعد ذلك باسم النموذج.

وبعيداً عن أن يكون الفهرست «قاموساً» حيث تكون النماذج محفوظة دون ترتيب، فإنه مُبَنْيَن إذاً: أي أنه نظام مؤلف من اختلافات. لا أهمية، من الآن فصاعداً، لطبيعة العنصر الذي يدخل في تضاد (ولهذا فليس علينا التحدث، مثلاً، عن الطبيعة الكيميائية أو الكهربائية للظواهر العصبية المعتبرة): ما يهم هو حضور أو غياب هذه العناصر، التي تولد قيماً داخل النظام.

يبدو جيداً أن النظام، إذ ينظم الأشكال الموصوفة حتى الآن، هو نظام مستوى التعبير. ولكن من المبكر أيضاً أن نُسمِّيه كذلك: لايمكن أن نتكلم بفاعلية عن مستوى التعبير، إلا إذا كانت التضادات التي تظهر عليه مرتبطة بتضادات على مستوى المضمون (اجتماع نظامين يؤدي إلى شيفرة). والحال أن مشكلة معرفة ما إذا كان / أخضر/ له مدلول ما، يمكن أن يُقارَن بمدلول ألسني، لا يمكن أن يُتطرَّق إليه مع قليل من حظ النجاح إلا إذا اعتمدنا مسبقاً أن /

أخضر/ قد دخل في نظام ما. هذا شيء اكتسب حاضراً وهو يسمح بالتكلم عن السيميائية: يُطْرَحُ سؤال قابلية السيميائية أو عدم قابليتها، بمصطلحات الانتظامية دون أن يكون الإرجاع إلى مستوى آخر شرطاً ضرورياً (وبدونه لن يكون هناك سيميائية موسيقية). مفهوم الفهرست، كما نقدمه هنا، يصلح إذاً على مستوى التعبير مثلما يصلح على مستوى المضمون، وكان بإمكاننا أن نأخذ مثالاً من نموذج «أخضر» كما من مثال الدال / أخضر/.

نستطيع الآن العودة للمرة الأخيرة إلى ظواهر الإدراك: سنبين أن الوصف الذي كان قد أُعْطي لها يمكن أن تُعاد ترجمته بسهولة بعبارات سيميائية[4]. سنبين ذلك انطلاقاً من مثال المفهومين اللذين تبدو أهميتهما رئيسية وهما: الخط والدائر.

على مستوى الإدراك الحسي، الخط يسمح بعزل مجموع فرعي من الحقل.

وعلى المستوى السيميائي، سنقول إنه يُجري تقسيماً في ماهيةٍ ما. تخلق عملية التحديد هذه تضاداً، وبالتالي منظومةً أوليةً.

هل يعني هذا أن الحد هو شكل من أشكال التعبير، يتطابق معه شكلٌ مُحدَّد من المضمون؟ نعم، إذا تركنا لهذا المضمون عموميةً كبيرةً. وهكذا يمكن أن نلاحظ وظيفتين للحد: (أ) إنه يُشكل سِمَة سيميائية؛ هي التي تخلق المشهد؛ (ب) لا يُعطي معنى محدداً للفضاء الذي يتضاد معه، ولكن يخلق شروطاً لمدى قابليته للقراءة. فالاسترسال، المتُصوَّر أولاً على أنه غير مُتمايز وبالتالي غير مؤهل لينْقُلَ المعنى، يُرَى، بالتضاد الأول، مانحاً إمكانيةً للمعنى.

---

(4) إذاً، الاعتبارات الخاصة بالإدراك تعطي الحقّ لإيكُو عندما يؤكّد أنه «إن وضِعت شيفرة اعتباطياً»، فبالمُقابل «تترتَّب منظومة من أجل أسباب موضوعية» (1988 : 91).

إن الفضاءات المتضادة حيادية، وتكتفي بأن تكون متمايزة الواحدة عن الأخرى. في فضاء ذي بعدين، الحد المُغلَق (مُغلق سيميائياً: أما تجريبياً، فيمكن أن يكون مصنوعاً من نقاط، أو من سمات غير مكتملة الإغلاق) وهو يُحدِّد، من الناحية التصنيفية، فضاءين، يمكن أن نقول إنهما على التوالي داخلي وخارجي. ولكن هذه الوضعية ليست نهائية وما يُحدَّد في لحظة ما على أنه داخلي، يمكن أن يكون بعد ذلك خارجياً.

بتحويل الخط إلى دائر عندما يستقر التضاد الأولي في تضاد خارجي داخلي. وبتعبير آخر: عندما نعطي وضعيةً نهائيةً لكل فضاء.

يبدو هذا بسيطاً، ولكن يطرح في الواقع مشكلة لم تحل حتى الآن كما يجب. لماذا نولي أهمية لوضعية سيميائية أكثر صلابة لداخل الخط بدل أن نعطيها لخارِجه[5]؟ يستشهد أرنهايم (Arnheim, 1982) «بسلطة المركز»: تسويغ من نفس النموذج الشهير لـ «القوة المُنوِّمة» (virtus dormitiva) التي تشرح بإطناب الأثر المخدِّر للأفيون. يمكن لفرضية أن تكون أكثر متانة وهي أن الحد المغلق يشكل نموذجاً سيميائياً لحقلنا الإدراكي. وفي الواقع هذا الافتراض يقابل، وهو يمر بسلسلة من الوسائط، حقل رؤية صافياً، من خلاله نفهم بدقة علاقات الطول، والسطح... إلخ، بحقل رؤية غائم، غير محدَّد بصرامة، يُقدِّم للإدراك فضاءً غير مُتمايز[6].

---

(5) استخدام الرسائل والجُمَل في فن الرسم. كما عند كلِيْ - أو تقليد القصائد المكتوبة بفن الخطّ، كما في الشرق - يؤكِّد هذا الوضع السيميائي للفضاء الداخلي للصورة، المتعارض مع الفضاء الخارجي، والموجّه ليتلقّى علامات.

(6) سوف نرى لاحقاً تفصيل اشتغال محيط الشكل. مما سيسمح لنا باعتماد بلاغة المحيط، وبلاغة الطرَف في الوقت نفسه (الفصل التاسع من هذا الكتاب).

للنموذج الخاص بالدّائر الذي هو الحافة، وظيفة إعطاء وضعية «داخلية» لواحد من الفضاءات التي يتضادّ الخطُّ معها. وبصيغة أخرى، وظيفة تحديد فضاء ما. ما وضعيّة هذا الفضاء؟ من الناحية السيميائية، لايزال فضاء من دون مضمون محدد. وبعبارة أقل دقة ولكن أكثر تعبيراً، نقول: هو فضاء محفوظ لصورة آتية، ولكنها لمّا تُنتَج بعدُ[7].

الحافة تضطلع بدور سيميائي هام تجاه هذا الفضاء: وهي تعيِّنه في الواقع كمتجانس. وهكذا تستقبل الصورة القادمة، حتى قبل أن تبث، وضعية الوحدة: سِمَة معزولة أو مقولة[8].

ليس الفضاء المحفوظ مشغولاً دائماً بالصورة. في هذه الحال، هذا الفضاء معروفٌ غالباً بأنه «فارغ». ولكن ماهي إذاً وضعية هذا الفراغ؟ هل يتباينُ مع امتلاءٍ مُنتظر، وهل يمكن أن يكون صورة بلاغية؟ تلك هي الفرضية التي سنتحدث عنها، عند معالجة الأشكال عن طريق الحذف.

3.2.2. الفهرست واختبار المُطابقة

يمكن أن يعرف الفهرست تقريبياً بأنه منظومة من النماذج («مجموعة من نماذج»). سيكون كذلك بدقة أكبر بوصفه تنظيماً،

---

(7) لِنلاحظ أن الرسَّامين يتحمَّلون بشكل كامل هذا التعارض بين الفضاء المحجوز والصورة المُنتَجة. وكثير من هؤلاء الرسامين يُميِّزون بعنايةٍ مرحلتين في فنهم: تحضير أرضية اللوحة، البيضاء غالباً، لكن الملوَّنة أو السوداء أحياناً، والرسم بمعناه الكامل.

(8) محيط الشكل يُعطي للصورة التي ستُرسَم وضع قولبة الضوء وسط فضاء هو مكان ضوء خام غير مُصنَّف. لا شك في أن هذا أكيد في كلّ مكان، لكن مثالاً مأخوذاً من فن الرسم سوف يُساعدنا على فهمه. فقد أعلن الانطباعيون دوماً أنهم يشتغلون على الضوء («الألوان- الأضواء»). وبالضبط، الألوان الصافية عندهم تتكون من بُقَع على أرضية بيضاء، مُدرَكة غالباً كتواصُل يعزلها مبدئياً الواحدة عن الأخرى، لكنه في الوقت نفسه يغمرها كما يفعل محلول.

متدرجاً بمستويات، بخاصيات مرئية أو غير مرئية متحركة بذاكرة الذات المدركة، والمعزمةِ للشيء.

تخضع كل التشكيلات لاختبار المطابقة: تصطدم بنماذج معينة وتجد نفسها إذاً، تسند أو ترفض خاصيات متكررة إلى هذه النماذج، بحيث تكون الفرضية مراجعة، أو مطعوناً بها. في الحالة الأولى، نصل إلى النتيجة «النهائية» (مع التحفظ الذي قمنا به على هذه الكلمة). في الحالة الثانية، يقود الإخفاق إما إلى توقف العملية، وإما إلى اختبار جديد، أو أيضاً إلى إعادة ترتيب الفهرست.

يمكن للاختبار نفسه أن يقدِّم درجات عدة من التعقيد: فيمكن للفرضية أن تتعلق بنموذج واحدٍ أو بنماذج عدة؛ في هذه الحالة الأخيرة، يمكن للإضافة أن تكون حصرية أو غير حصرية (مع صِدام إدراكي)؛ وقد يكون الحكم على المطابقة فورياً أو يتطلب مهلة ما... إلخ. ولا يمكن للدراسة المفصلة لهذه العمليات بالطبع أن تُدار هنا.

4.2.2 النموذج

ربما علينا أن نوسع مفهوم النموذج قليلاً، فهو المُكوِّن لمفهوم الفهرست. النماذج هي عبارة عن أشكال، بالمعنى الهيلمسليفي للكلمة. وليس المقصود بحقائق تجريبية صرفة سابقة لكل بنْيَة، لا في حالة الوحدة الصوتية أو حالة المدلول اللساني: إنها مناويل نظرية. إن بين الشكل النموذج والشكل المدرك، بين اللون النموذجي واللون المدرك، بين الموضوع النموذجي، (الذي سيعُرف لاحقاً بالإيقونة) والموضوع المدرك، يوجد إذاً نفس العلاقة التي توجد بين الظاهرة وكل الأصوات التي يمكن أن تضاف إليها بحسب قانون هذا العدد.

وحيث إن النماذج مناويل، فهي تُشكِّل تعريفاً[9]. ومن باب التوسع، الرُّتبة التي يُطبِّق عليها هذا التعريف، هي رُتبة الإدراكات المجمعة في حركة تهمل بعض الخاصيات التي تعتبر غير ملائمة. فوجود هذه التجعيدة أو تلك لا يُبطِل ولا يؤكد انتماء هذا الموضوع إلى رُتبة «رأس»، كما أن تنوع الإشباع هذا لا يعيق ولا يؤكد انتماء ذلك اللون إلى طبقة «أحمر»، وقِسْ على ذلك. فالجهاز الإدراكي يُعلمِمُ بتشديد المتضادات، وبِخلق (أو بتعزيز) الخطوط المُحيطية، وبمساواة الشواطئ. يتعلق الأمر في الواقع بالنسبة إليه باستخلاص معلومات مفيدة، وباستخراج إشارة ضجة وتجنب تكوين فهرست لا نهائي. والحال أن المعلومات الواقعة على الحدود تُعَدُّ بوجهٍ عام الأكثر فائدة[10]. إذاً تضع العلمَمةُ مراتبَ باستخلاص ثوابت (متميزة) وإهمال ملامح خاصة (فردية).

على قاعدة نموذج مرئي، هناك إذاً عتبة تساوٍ. إن الجهاز الإدراكي الذي يستحق بحق أن يسمى آلة السيميائية، يقرر من جهة أن يتجاهل كل مُحرِّض تحت العتبة المختارة، ومن جهة أخرى يبالغ في كل مُحرِّض يتجاوز هذه العتبة، ويعطيه قيمة معيارية. وباستخلاص العتبة، نحصل على نماذج أكثر تجريداً، والعكس صحيح.

---

(9) يسمح تنظيم النماذج المُتصوَّرة على هذا الشكل وسط الفهرست بالحصول على تقطيعات من نموذج $\sum$. وكان يمكن لمفهوم الدلالة المرئية القائمة حصراً على معايير إدراكية، أن تدفع إلى الاعتقاد بأننا لا يمكن أن نتوقَّع منها إلا تقطيعات من نموذج $\prod$، شبيهة بتلك التي سنعالجها في الفقرة اللاحقة (حول التعارُض بين $\prod$ و$\sum$، انظر: (Groupe μ, 1970a et Edeline, 1972).

(10) عمومية هذا المبدأ مؤكَّدة. مثلاً، بيَّن شانون (Shannon) أن أصل كلمة يحتوي معلومات أكثر مما تحتوي الحروف الأخرى. وبيَّن نوتون (Noton) وستارك (Stark) أهمية الحدود، وأكثر أيضاً، أهمية الزوايا، في قراءة الصورة.

والخلاصة، عملية التصنيف تتطابق مع استقرار الإدراك الحسي (استبعاد الخصائص) ومع التجريد أيضاً[11]. وقد يتحقق هذا التجريد بطرائق مختلفة. وعلى هذا النحو، نحصل، في عالم التمثيل، على نماذج مستقرة على مختلف مستويات التجريد.

ومع ذلك، فالاستقرار والتجريد ليسا متغيرين متناسبين. إذا كان فهرست الأشكال الهندسية يُقدِّم مثالاً على تجريد مُتقدِّم نسبياً، فسوف نرى كم أن هذه التجريدات، البعيدة دوماً عن أن تتطابق مع نماذج عامة، هي نتاج إعداد ثقافي مُتقدِّم جداً: هنا يكمن منبع الاستقرار، وليس بفعل التجريد نفسه. ومن جهة أخرى، فإن شكلاً ما يبدو للوهلة الأولى أقل تجريداً، كالوجه الإنساني، لا يعتبر نموذجاً مستقراً. ببساطة، يحتوي هذا الشكل على تحديدات أكثر، والنموذج يمكن أن يتحقق، كما سنرى في الفصل القادم بالنسبة إلى الإشارة الإيقونية، عبر مختلف تركيبات هذه التحديدات (حيث لا يكون جميعها ضرورياً).

3. تقطيع الملفوظ والعلامات المرئية

1.3. مقاربة شاملة، ومقاربة بنيوية

إذا كنا حتى الآن قد عالجنا إدراك الموضوعات مستلهمين كثيراً من نظرية علم نفس الشكل، فقد حانت اللحظة لإعادة صياغة هذه المكتسبات، بتعبيرات تستطيع في اللحظة التي عولجت فيها الظواهر المرئية كمنتجة للعلامة، أن تمنح قاعدة بلاغة ما. وربما حانت اللحظة أيضاً لنبتعد عن مفهوم خاطئ للإدراكية الحسية.

---

(11) مفهوم سوف يُدقَّق بفضل مفاهيم تحويل (الفصل الرابع من هذا الكتاب) والأسلبة (الفصل العاشر من هذا الكتاب).

لأنه، كما يشير ستيفن بالمير (Palmer, 1977: 441-442)، غالباً ما قدمت المدرستان البنيوية والغشتالتية على أنهما لا تتفقان: في الأولى، سيقود تشكيل شامل إلى تجميع عناصره الأولية؛ وفي الثانية، سيُكوِّن هذا التشكيل وحدة لا تتجزأ وخاصيتها لايمكن أن تحدد من خلال مكوناتها.

ولكن المقاربات الذرية والكلية قد لا تكون غير متجانسة إلى هذه الدرجة التي تبدو عليها. حدسياً تبدو، التشكيلات الكلية أحياناً قادرة على أن تكون مُفكَّكة إلى أجزاء، ويجب أخذ هذه الظاهرة بعين الإعتبار، ومن جهة أخرى يبدو أن للمجموع خاصيات لا تمتلكها الأجزاء.

من المهم الخروج إذاً من الثنائية الخاطئة التي أتينا على ذكرها تواً، وخصوصاً برفض تصور للإدراك يبعد كل إمكانية لربط مجاميع في أجزاء. والحال أن تصوراً كلياً كهذا هو الذي نجده في نظرية «الإدراك التوفيقي» لإهرونزويغ في تلك النظرية التي يجب تأكيد حدودها.

يسخر إهرونزويغ (Ehrenzweig) في (*L'ordre caché de l'art*) (1974: 52), [100] مما يدعوه سذاجة فلسفة المعطيات الحساسة، التي دافع عنها راسل (Russell). وتبعاً لهذه النظرية، يمكن الإدراك أن يبدأ «برؤية معطيات حساسة مجردة لا دلالة لها». بعد ذلك سيعد الدماغ هذه المعطيات في وحدات أكثر تعقيداً، مضافة هذه المرة إلى موضوعات العالم. وعلى العكس يوافق لإهرونزويغ على علم نفس الشكل، الذي من خلاله «يذهب الإدراك مباشرة إلى نماذج أكثر اكتمالاً»، معبّراً عن استيائه من أن هذه الأشكال تبقى مجرّدة، ويجب عليها لاحقاً أن تضاف إلى أغراض ملموسة. فهو «لا يفهم جيداً أنه من الصعب أن نتصور أن إدراكاً (...) يذهب مُباشرة إلى

الموضوعات الفردية، دون أن يعي عناصرها المجردة».

وهذا ما يدعوه «الإدراك التوفيقي للموضوع العام».

ومهما كان احترامنا لِعالم النفس هذا، فإننا لا نستطيع قط أن نوافق على تلك النظرية. في الواقع، كَون آلية ما فائقة السرعة لا يعني أنها غير موجودة. ومن جهة أخرى، ثمة حالات تكون معها الآلية محتمة الإخفاق، وبطيئة إلى حد نعود إلى أننا نتنبه إلى البحث الإرادي عن هذه «المعطيات الحساسة اللادالة»، التي تُتيح وحدها، في التحليل الأخير، التمييز بين نموذجين مختلفين. لنتذكر مرة أخرى العبارة الرائعة لـ ب. كامبل (B. Campbell, 1967): «الطريقة الوحيدة لتعرُّف كيانٍ ما بوصفه وجوداً في ذاته هي الصفات المعيارية التي تُميِّزه عن مُحيطه».

إن أصل خطأ إهرونزويغ وشرحه أيضاً تأتّيا من التجارب الحديثة التي أجراها نافون (Navon, 1977) وبالمير (Palmer, 1980). فقد بيّن الأخيران أن الشكل الكلي، بحسب كل احتمال، هو الذي يحلل أولاً، وتفيد خاصياته الإدراكية الكلية بملاحقة التحليل على مستوى الأجزاء. إذاً تنطلق العملية، كما حدَسَ ليفي ستراوس من الشامل إلى المحلي، وليس العكس، على الأرجح[12]. ولكن نرى جيداً أن أولوية الاهتمام بالشكل الكلي هي تماماً شيءٌ آخر غير الإدراك التوفيقي: فمن ناحية، هذا الشكل غير مدرك إلا عبر خاصياته (أياً كان شمولها). وبالتالي عبر سيرورة نمذجة؛ ومن ناحية

(12) ميزات سيرورة كهذه عديدة :(Navon, 1977)

- فكرة فظّة عن البنية العامة أفيَد من بعض التفاصيل المعزولة والمرئية جيّداً
- نُقيّم معلومة بحلّ ضعيف؛
- ندّخر طاقة معالجة هذه المعلومة؛
- نُحقّق إزالة اللبس عن التفاصيل غير المُحدَّدة.

أخرى، إن تفضيل مستوى إجمالي معين على مستوى خاص أو محلي تفرضه قيمة بقائه فقط.

وهناك بالطبع انتقادات أخرى يمكن أن تتعارض مع مفهوم الإدراك التوفيقي. العيب الأول الذي يُمثِّله هو الأثر الأفلاطوني الواضح، المُترافق مع رفض صريح للوظيفة الفكرية للتحليل، وهو رفض ملحوظٌ أيضاً عند كروتشيه. العيب الثاني، هو أن هذا المفهوم أقل اقتصادية من أن تترُك فيه نظريةٌ مكاناً للتقطيع، حيث إن التعدد اللامتناهي من الموضوعات يتلخص بتركيبات من العناصر في عدد محدود. والعيب الثالث، مرتبط بالثاني، وهو خطير بشكل خاص في دراسة تحرص على أن ترى النور لإواليات بلاغة الصورة: عدم أهليته الكاملة على أن يأخذ بعين الاعتبار الاستعارة، سواء أكانت تشكيليةً أم إيقونية. في الواقع، تمنع النظرية التوفيقية كل تجريد كما تمنع كل قراءة عامة. لكي نأخذ مثالَ لوحة الموجة الكبرى لهوكوزي (Hukosai) (المحللة في الفصل الرابع، الفقرة 3.2.)، سينطلِق إدراكٌ توفيقي على طريقة إهرونزويغ من جهة مباشرة إلى تحديد الموجة، وسينطلِق مباشرة من جهة أخرى إلى تحديد جبل فوجي (Fuji): وحيث إنه غير قادر على أن يعتبر تحليل موجة بمكوناتها (ماء، زبد... إلخ)، وتحليل منظرٍ شتوي بمكوناته (جبل مغطى بالثلج، مستنقعات... إلخ)، فلن يستطيع أن يجعلنا ندرك القافية «التشكيلية» بين هذين الموضوعين، وسيجهل بما لا يدع مجالاً للشك معنى هذا العمل الفني....

2.3. طراز من التقطيع

من المهم توليف المقاربة الغشتالتية، دون تفرعاتها الكلية، والمقاربة البنيوية. قدم ستيفن بالمير النموذج الأكثر عقلانية حتى الآن

للتمثيل الإدراكي للمحرضات المرئية، والذي أعدَّه على قاعدة تجارب متعددة وسليمة (1980 ,1977 ,1975). هذا المنوال، الذي سنصححه على نقاط عدة، ونكيِّفه مع وجهة نظرنا، هو الأجدر بترجمة تعابير سيميائية. إنه يسمح في الواقع بحل مشكلة ترابُط السمات المرئية (التشكيلية منها والإيقونية) على المحور الاستبدالي، وبحل مشكلة تنظيمها الأفقي، في الوقت نفسه.

يميل بالمير إلى توليف المقاربتين المكتوبتين تحت شبكة متدرجة من الوحدات الهيكلية (و هـ). الوحدات في كل مستوى مُعرَّفة مرة واحدة كمجموعة من «خاصيات كلية» (مقاربة كلية)، وكمجموعة منظمة من الأجزاء (مُقاربة بنيوية)، يسميها بالمير «خاصيات ذرية» (جُزئية). يمكن أن يكون هناك مستويات عدة متدرجة في تمثيل معين، ولكن أياً من هذه المستويات ليس مهيمناً بادئ ذي بدء: «للأجزاء، كما للكل، الوضع المنطقي نفسه». وحدات بالمير عناصر من التمثيل الذهني قابلة لأن تعالج «ككتلة واحدة»، وإن كانت تملك تعقيداً داخلياً كبيراً (مثلاً رأس، وعين...)[13].

(13) يُضيف بالمير أن هذه «الوحدات البنيوية» ليست شيئاً آخر غير «قِطع» «ميللر» (1956) وسوف نتذكَّر أن هذا الأخير، في مقال لامع ومُستَشهد به غالباً، يُثبت أن الدماغ البشري، بغية زيادة قدرته على مُعالجة المعلومة (أياً كانت، وليست المرئية فقط) وتسجيلها في الذاكرة، يصل إلى إعادة تشفير. وإعادة التّشفير هذه، تتكوَّن من إعادة تجميع فُتات المعلومة في قِطَع، وفق خطوات يمكن أن تختلف من ثقافة إلى أخرى، وحتى من فرْد إلى آخر **الفُتات والقِطَع** يُشكّلان هنا تلاعُباً بالألفاظ عصيّاً على الترجمة: **الفُتات أرقام ثُنائية** (وحدات معلومات). هي أيضاً لُقَم؛ إذا **القِطَع** هي «قِطع خُبزٍ كبيرة».

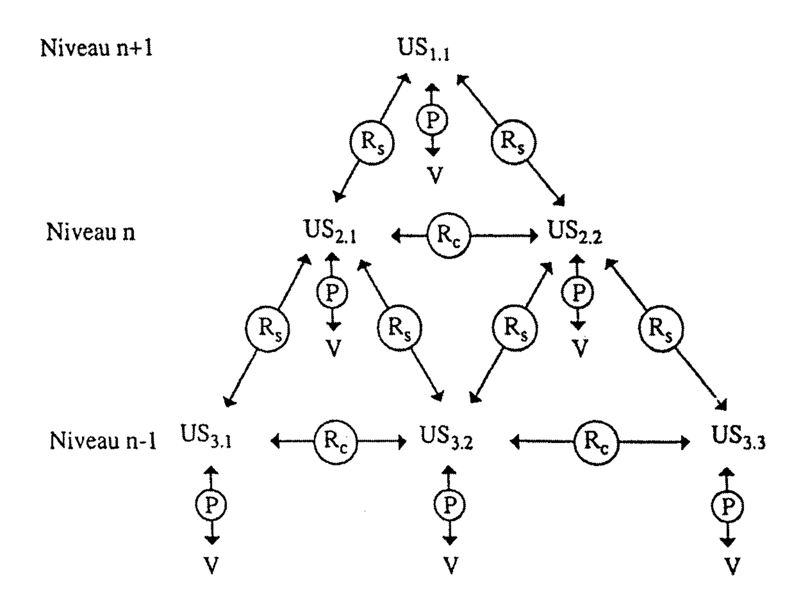


Tableau III. Schéma d'un modèle hiérarchique de l'information perceptuelle

US i, j = unités structurelles (niveau i, numéro j)
Rs, Rc = relations entre US   s = subordination
c = coordination
P = propriétés globales
V = valeur des P

الجدول 3. مخطط لنموذج هرمي للمعلومة الإدراكية

US i, j = الوحدات الهيكلية (رقم J، مستوى I)

Rs، Rc = علاقة بين US   s = إلحاق

c = ربط

P = خاصيات شاملة

v = قيمة، p

يستدعي منوال بالمير، المعادة صياغته في اللوحة 3 السابقة، نموذجين من الخاصيات الإجمالية، تعريفُها غير مُرض للأسف.

الخاصيات الإجمالية أو الكلية هي «قيم كمية بحسب أبعاد إدراكية، تتحدد قياساً إلى مرجع معين»[14]. فمثلاً، سيحدد حجم العين بالنظر إلى حجم الرأس. ولكن الخاصيات الإجمالية، في نظرنا، يمكن أن تقوم على شيء آخر غير الأشكال: يمكن أن تكون خاصيات لونية، أو نسيجية. هذه الخاصيات الإجمالية نماذج باطنية: أحدد رسماً بالعين لأنه يمثل تصويرات فضائيةً تتوافق مع التصوير ذي النموذج الثقافي الذي هو منوال العين (يطرح هذا التوافق بالتأكيد مشاكل، سنستعرضها في الفصل القادم). سميت إجمالية لأنها تتعالى، بالنسبة إلى مستوى المُعتبَر، على إمكانيات تقسيم الوحدة.

وباتجاه الأسفل، تعرف الوحدات الهيكلية بأنها خاصيات ذرية: تُعرف كل واحدة منها (. . .) من خلال أجزائها الملحَقة بها (. . .) ومن خلال علاقاتها بعضها ببعض» (443 :1977). مثلاً، يُعرف الرأس بأنه مجموع العينين والفم والأنف. . . إلخ. فهي موضوعة في وضعية متوالية دقيقة. هذه الخاصيات الذرية، ظاهرية. وهي تُدخِل العلاقة بين عناصر عدة، وبالتحديد علاقات التبعية والتنسيق العالي المستوى. وهكذا فلأن مُنبهاً مرئياً كهذا واقع في مكان كهذا، في علامة معينة، استطعت أن أحدد هذا الأخير كرأس. وتسمى ذرية لأنها تُدخل بالضرورة عملية تفكيك للوحدة إلى وحدات من درجة أدنى.

على الرغم من عدم الكمال الذي سنأتي على ذكره. يشكل منوال بالمير نقطة انطلاق أنيقة لتحليل الرسالة المرئية، لنلاحظ أيضاً

---

(14) (Palmer, 1977: 443). سوف نرى على الفور، من خلال مثال محسوس (الفقرة 3. 3. 2)، ما يجب أن يُقصَد من كلمة «قيمة» (مُعطى موجود أيضاً في المخطّط رقم 3).

أن الكاتب يعتني بالإشارة إلى أن التفكيك إلى وحدات، يبني فعل الإدراك، ولا يعني أن الوحدات الهيكلية المختارة لها وجود حقيقي في المُحرِّض: «إنها في الذهن، لا ضمن العالم» (471 :1977). يستطيع المُحرِّض أن يتقبل فقط مختلف التنظيمات، التي يمتلكها كلها على قدم المساواة.

3.3. نقاش

على المنوال، كما أسلفنا، أن يُصحَّح في بعض نقاطه. وسوف نعالج تباعاً الخاصيات الذرية، والخاصيات الإجمالية ومكانة الوحدات الهيكلية.

1.3.3. تعريف الخاصيات الذرية تركيبي، ويجب أن يكون أفضل إعداداً ليغدو منتظماً. نلاحظ مثلاً، في الترسيمة، وجود نموذج من العلاقة يبدو لنا أنها يجب أن تكون مميزة عن الأخريات، (ممثلة هنا بالأسهم الأفقية): من الواضح أن بالإمكان تعريف وحدة ما من خلال علاقاتها الترابطية مع وحدات من المستوى ذاته؛ وذلك متمايز في نفس الوقت عن الخصوصية الإجمالية وعن التعريف من خلال الأجزاء، المُلحَقة أو المُلحِقة.

أخيراً، يمكن التفكير في نموذج رابع من العلاقة لا يقحم عامل المكان، بل الزمن: التنسيق المُسبَق. في الواقع، كثيراً ما يحصل أن تتمثّل المواضيع المرئية في مُتواليَة، وأن هذه المتواليَة ترفع مستوى الإطناب: تلك الدائرة يمكن أن تقترن بنموذج «وجه» لأنها توجد في متتالية بأشكال متغيرة عن خاصياتها الإجمالية وتجعلنا ندركها بالضرورة كوجوه.

2.3.3. ربما لا تكون الخاصيات المسماة إجمالية كما تبدو، وتتضمن درجة معينة من التحليل: لإدراكها، يجب جرد هذه الأبعاد

الإدراكية التي يقدمها بالمير بطريقة تجريبية وغير منظمة إلى حد ما.

تبدو وضعية الخاصيات الذرية ـ الظاهرية ـ مستقرة ومحافظة على المعنى بأشكاله: الترابط بين العينين وملحقاتهما في الوجه، هو عبارة عن علاقات دائمة يمكن رسمها بشكل دقيق. ومع ذلك، فإن وضع الخاصيات الإجمالية - الباطنية ـ يبدو مختلفاً تماماً. لننطلق من مثال قدمه بالمير نفسه: إن خاصيات من مثل «التطويل»، و«التدوير»، التي تأخذ قيماً محددة لمثل تلك الوحدات الهيكلية (مثلاً، بالنسبة لـ «التطويل»، القيمة هي علاقة طول/ عرض). نرى أن هذه القيم هي وضعيات لما يمكن أن نسميه «المحاور المرئية» (بالقياس إلى المحاور الموصوفة من علم الدلالة اللغوية).

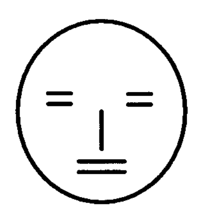
يبقى أن تُجرَد هذه المحاور، ولكن يمكن أن نجد فيها:

تمدداً نسبياً زاوياً/ مدوراً

مُطولاً/ ملموماً... إلخ.

والحال أن المحاور نفسها توجد في كل المستويات، حيث تتأثّر كل مرة بقيمة معينة. إذاً هذه القيم قابلة للتركيب تماماً، وتُقدِّم خاصية شاملة بحق. على مثل تلك التركيبات يقوم تضاد الخيالات الشاملة لحشرة عصَوية، هذه الحشرة المسماة أيضاً بالعُصيّة، وأيضاً بالخُنفساء، لأن قيمة محور «التطويل» في الحالتين تبقى هي نفسها، في كل مستوى (ترتفع قياساً إلى العُصيّة، وتنخفض قياساً إلى الخنفساء): الترسيمة العامة للعصية مُطوَّلة، وكذلك ترسيمة سيقانها، ولواقطها... إلخ؛ الخنفساء ملمومة كذلك، غمدها، صدرها، وبطنها... إلخ. وعلى العكس عندما تختلف قيم المحور المرئي بقوة عند كل مستوى، فإن التركيب الذي سينتج عنه لا يسمح بظهور خاصية كلية مميزة: هذا المحور لا يشارك إلا بشكل ضعيف في

الخاصيات الكلية. هذا ما يظهره المثال المفبرك والمتطرف أدناه، حيث إن الوحدة الشاملة ذات علاقة بالتطويل1/1، بينما للوحدات المشمولة جميعاً تطويل مرتفع:



يبدو إذاً (رغم أن الشيء يجب أولاً أن يكون مؤكداً عبر تجارب مدروسة بعناية) أنه يجب أن تكون الخاصيات الباطنية عبارة عن تركيبات، وعن اندماج أو توليف جزئي للخاصيات من نسَق أعلى (أي واقعة على مستوى أدنى في اللوحة)[15].

نستطيع إذاً أن نختم بأن الخاصيات القابلة للوصف موضوعياً هي الخاصيات الظاهرية (الذرية)، وبأن الخاصيات الباطنية (الشاملة) تشكل منه توليفات ذات طابع ذاتي وجزئي دائماً، متنقل وافتراضي.

3.3.3. لا يخلو هذا كله من انعكاسات على وضع الوحدة الهيكلية نفسها، التي سنقربها أخيراً من مفهوم النموذج.

ما يُعطى للحواس أولاً، في اختبار مشهد معين، طبيعي أو اصطناعي، هو حزمة من المُحرِّضات الأولية. يكون فحصها سريعاً

---

(15) لتغذية هذا النقاش، سنشير إلى أن بالمير بيَّن أن قراءة الحقل المرئي، تنطلق من الشامل صوب المحلّي: وبعباراتٍ أخرى أننا نُدرك أولاً الخصائص مُجتمعة. إذ يمكن أن تنتقل هذه التوليفات من مستوىً إلى مستوى، ولا تُجبر على استئناف المستويات الثانوية **كلّها**. وفي المثال أعلاه، التأليف مع بروز خاصة شاملة ممُكن إذا فكّرنا بالفمّ، والأنف، والعينين، لكنه يتوقّف عند «ي س» الوجه. وليس علينا بالضرورة أن نُدرِك مباشرةً قوام الإنسان وشعر أنفه.

جداً بشكل عام، ولكننا نستطيع مع ذلك أن نحدد مراحلها المتعاقبة. هناك رفض للاندماج في اللحظة الأولى من تحليل الصورة: إذ يكون لكاشفات الأشكال والنسيج والألوان وحدها الحق في العمل. إن تمييز الوحدات الهيكلية شيء لاحق، وينتج عن اندماج هذه السمات (أشكال، نسُج، ألوان)، بتواؤم مع نموذج من الفهرست. هذه الاندماجات دائماً حدسية، وهي ودائماً مدعاةٌ لأن تكون موضع تساؤل وذلك بإنشاء خطاطة متدرجة أكثر اقتصاديةً وأكثر اكتمالاً (أخذاً بعين الاعتبار ميزات السمات). يمكن أن تكون هناك تقلبات عدة[16] قبل أن يتوازن الاندماج في نموذج من القراءة المحددة والمستقرة. في هذه اللحظة ذاتها فقط تأخذ المُحرِّضات الأولية أو السمات وضعية المعرِّفات، لأن حضورها يغدو بالتالي تمظهُراً للنموذج.

يمكننا أن نصف بطريقة خُطاطية العملية التحليلية التي قادت إلى تحديد النموذج:

وجود الخط T1 فرضية: نموذج 1، يحتوي T1، باسم معرف D1 يتضمن حضوراً إضافياً لـ D2,D3. . . عودةً إلى السمات للتحقق من هذا الحضور قرار نعم/ لا. . . إلخ .

إذاً يمكن أن نؤكد، وهذا يجب أن يغلق النقاشات حول العلاقة بين المدرك الحسي، والمفهومي أن التعريفات «حقيقية» بمقدار تواجدها في تفاعلها مع نظامنا العصبي المحوري. ولكن الوحدات الهيكلية تبقى تخمينات سيميائية، أي بنائية[17].

---

(16) يمكننا ان نستشهد، على هذا الصعيد، بالصور الثنائية الاستقرار، وبالأشياء الزائفة كالكواكب السماوية... إلخ.

(17) مثلاً، لا يُمثّل سديم حلزوني أي شكل حلزوني، ولا تُمثّل شجرة كروية أية كُرَة. على الأقل في تصوّرنا (انظر الفصل العاشر، الفقرة 1.2. من هذا الكتاب).

4.3. توليف

قادتنا مجموعة ملاحظاتنا إلى إعادة صياغة سيميائية لترسيمة المعلومات الإدراكية.

تركز هذه المعلومات على العلاقة الجدلية التي تقوم بين وحدة وأجزاء من وحدة. لا قيمة لكل وحدة أو لجزء من وحدة إلا من خلال وضعه في عبارة مرئية. فهي تقيم علاقات يمكن أن تكون من أربعة أنواع: ترابط، وإلحاق بوحدة من مستوى أعلى (هذان النموذجان من العلاقات يعطيان خاصيات تسمى ذرية)، تنسيق أعلى (بالنسبة إلى وحدات بمستوى أقل) وتنسيق مُسبَق[18]. تعطي هذه العلاقات الخاصيات المسماة كلية.

تحدد هذه العلاقات خاصيات الوحدات المتمايزة. سنطلق اسم «محدد» على كل الوحدات التي تمنح خاصية إلى أخرى من مستوى أعلى.

كنا قد ميزنا، أعلاه، نوعين من المحددات: باطنية وظاهرية. يبدو أنه يجب على كل من نقد مفهوم الخاصية الكلية ومفهوم إعادة صياغة كل الخاصيات بصيغة علاقة، أن يُعالج هذا التضاد مُعالجة نسبية. يبقى التمييز مفيداً مع ذلك للأخذ بعين الاعتبار مختلف إمكانيات تحديد الوحدة الهيكلية ـ أي بطريقة ما احتمال إطناب وحدة قياساً إلى وحدةٍ أخرى ـ إذ يمكن تحديد «عين» لأن لها شكل العين (تحديد باطني يمنح خاصية كلية) أو لأنه واقع مكان عين داخل الوحدة «وجه».

يمكن أن تُحدَّد وحدة معينة بما هي ذاتها وبما ليست هي.

(18) فلْنلاحظ هنا اختلافاً بارزاً مع ما نعرفه عن العلامات الألسنية: علاقات الاتباع والشمول تؤثّر في النظام الاستبدالي والنظام النظمي معاً. وقد سبق وجود مفهومي الاتباع والشمول عند «أرنهايم» (1973: 104) باسمَي تجميع وتقسيم.

سيأخذ ذلك أهميته الكاملة عندما سنعالج المقولات البلاغية، أو المقولات التي تربط مدلولات عدة بدال واحد. في صورة لهيرجيه (Hergé)، ستشرح لاحقاً، قارورة مرسومة مكان بؤبؤ العين ستكون معتبرة في آن واحد كبؤبؤ (بسبب محددات ظاهرية) وكقارورة (بسبب تحديدات باطنية). لا تقدِّم بالطبع الصورة غير البلاغية هذا النموذج من النزاع بين النوعين من المحددات؛ إذ لانجد فيها تخفيضاً لمستوى الإطناب النموذجي للمقولات البيانية، ولكن نجد تكاملاً، يهدف إلى الحفاظ على مستوى عالٍ من الإطناب.

وخلاصة القول، لدينا خمسة نماذج من التحديدات، بحالة إطناب الوحدة بالنسبة إلى الوحدات الأخرى. ويمكن أن تكون مولفة في الجدول 4.

تحديدات باطنية	تزامني	تحديدات ظاهرية تعاقبي
خاصية كلية	تنظيم أقصى/ترابط/ إضافة	قبل تنظيم

الجدول 4. تقطيع العلامة المرئية

يمكن أن يُترجَم هذا الجدول بخمس عبارات ستوضَّح لاحقاً.

يُتعرَّف على وحدة مرئية، إيقونية أو تشكيلية من خلال:

1) خاصياتها الكلية، أي محيطها، وتلوينها المتوسط، ونسيجها؛

2) العلاقات الوضعية التي تُقيمها مع وحدات من نفس المستوى؛

3) علاقاتها الوضعية مع الوحدة التي تشملها؛

4) علاقاتها الوضعية مع الوحدات التي من خلالها تتفكك (وتشتمِل إذن)؛

5) الوحدات التي سبقتها في الزمن و/ أو في القطعة المكانية نفسها.

النقطة (1) مؤكدة وتتوضح بسهولة من خلال إمكانية الصور المُحوَّلة إلى خيالات (مثلاً، في مسرح الظل). الآلية (2) توظف في رسم جيش حيث يُرسَم الصف الأول من الجنود فقط بوجوه مفصَّلة الملامح. تُتيح النقطة (3)، بفضل وضعها في وجه الكابتن هادوك، تحديد بؤبؤ عين في ما سيكون قارورة بفضل التحديدات (1) و(4). يسمح التحديد (4) بأن تُميَّز، في رسوم متحركة شهيرة، مضخة بنزين مثل مارثيان في رسمة آندريه فرانسوا (André François) «العائلة » (وهي لوحة غلاف لصحيفة نوفيل أوبسرفاتور)، بعض الرؤوس بُدِّلت بدوائر؛ وفي لوحة «الفجر في كايين» (L'Aube à Cayenne) لماغريت (Magritte)، تُمثِّل الشجرة بأغصانها، دون جذع. في هذين المثالين، الآلية (4) هي التي تعمل من جديد. وأخيراً تتوضح النقطة (5) جيداً من خلال مثال قِط شيشير (Cheshire) الذي يُختزل أحياناً، وهو لا يكف عن الظهور والاختفاء بعيني أليس (Alice) المغتاظة، في ابتسامتها المُتقلِّبة. هذه الإمكانية مقصورة على الصور المتعاقبة (بحسب أن تتبع هذه التعاقبية محوراً مكانياً أو زمنياً).

الأمثلة التي أتينا على تقديمها هي من طبيعة إيقونية. لكنْ بإمكاننا أن نجد دون عناء أمثلة من الفن التشكيلي. سنرى بشكل خاص أهمية التحديد (5) في حالة البلاغة التشكيلية. وضع هذه المحددات يجب أن يعرِّف لاحقاً بطريقة أكثر دقة، وفق ما سوف نرى في مجال الرسائل التشكيلية أو في مجال الرسائل الإيقونية (حول هذا التضاد، انظر: في ما يتبع فوراً، الفقرة 5)، وأخيراً يجب أن يُدرَس مفهوم الوحدة ـ كمفهوم النموذج - بالتحديد، لمراعاة التمييز بين مُستويَي التعبير والمضمون.

4. مشهد طبيعي مقابل مشهد اصطناعي: تقابل للتدقيق

1.4. وحيث نصِل إلى هذه النقطة، علينا أن نعرض لتمييز قد يكون مدعاة للدهشة، لأنه لم يُبحث قبلُ في عمل معد تحت شعار السيميائية. إنه التمييز بين المشهد الطبيعي والمشاهد الإيمائية، أو الاصطناعية: فمن جهة نجد الغيوم، والمناضد، والآلات، والأرض؛ ومن جهة أخرى، صور الغيوم، ورسوم المناضد، وخطط الآلات، وخرائط الأرض؛ من جانب نجد الماء، والجِلْد، والسماء؛ ومن جانب آخر، اللوحات التجريدية، والحياكة... إلخ. وعلى العكس فقد أخّرنا إلى أبعد ما يمكن[19]، تمييزاً كان يبدو من تحصيل الحاصل لهذا «الاتجاه الصحيح» الذي يحرك أحياناً حتى رجال العلم، ولكنه يبدو مقوّضاً سلفاً إذا باشرنا التفكير في الأسباب التي تجعل الآلات تترتب في المشاهد الطبيعية، والدخان في بعض الإشارات في المشاهد الاصطناعية.

ذلك أنه بدا لنا سابقاً لأوانه أن يُشيَّأ تمييزٌ يمتلك بالتأكيد بعض أسباب الوجود التي سوف نعود إليها لاحقاً، لكنه لا يفرض نفسَه علينا بدايةً لا في إطار دراسة الإدراك - وهذا شيء حتمي - ولا في الدراسة السيميائية، وهذا قد يكون أقل حتمية.

لا يمكن بالطبع أن نُدخل اختلافاً بين مشاهد طبيعية ومشاهد اصطناعية ما دمنا لم نأخذ بعين الاعتبار إلا سيرورات الإدراك: ما تسمى سيرورات تؤثّر بنفس الطريقة في نسَقَي المَشاهِد، سواء تعلّق

(19) حتى بأكثر: لقد ربطنا ربطاً عضوياً بين مفهومي العلامة والموضوع (الفصل الثاني، الفقرة 2.4. من هذا الكتاب)، مما يمكن أن يبدو بالِغ الجُرأة: أليست «العلامة» مصطلحاً مخصوصاً ليأخذ بالحسبان المشاهد الإيمائية؟ في حين يبدو مفهوم الموضوع مشيراً إلى مركز المشاهد الطبيعية.

الأمر بكونها حساسة للمُحرِّضات التي تحدد موضوع «حصان» أم بما يُرجِع إلى موضوع «منحوتة الحِصان»، والإواليات المكتوبة في اللوحة الموجزة 2، تؤثِّر تماماً بالطريقة نفسها. هذا ذاتُه مصدرُ بعض المصاعب في تعريف العلامة الإيقونية: سنرى أن نفس الموضوع التجريبي يمكن أن يكون له حيناً مكانة الدال، ومكانة المرجع حيناً آخر، وأن موضوعين يمكن أن يشغلا، على التوالي، هاتَين المكانتَين؛ إذاً ليست معايير إدراكية على الإطلاق تلك التي تسمح بتقرير متى يمتلك هذا الموضوع أو ذاك، هذه المكانة أو تلك.

2.4. ولكن حتى من الناحية السيميائية، لم يُقل بوجوبِ إيثار المشاهد الاصطناعية.

إنها المشكلة التي في صُلب النقاش، الذي سبق أن أثارته المدرسة الوظيفية، بين «سيميائية الدلالة»، و«سيميائية التواصل». لنتذكر الخطوط الكبرى لهذا النقاش. سيكون خط التفريق بين هاتين المدرستين هو الآتي: في رأي مُناصِري السيميائية الوظيفية، موضوع مادتنا مؤلَّف حصرياً من مجموع «وقائع مدركة مُرتبطة بحالات وعي، منتجة تعبيرياً للتعريف عن هذه الحالات من الوعي، ولكي يعرف الشاهِد وِجهَتَها» (Buyssens، عند Prieto, 1968: 94). هذه الأدوات هي «ما ندعوها إشارات» وتتكوَّن وظيفتها من نقل الرسائل إلى الأعضاء الآخرين من مجموعة بشرية (Prieto, 1966: 9). لقد وسَّع باحثون آخرون أمام سيميائية التواصل هذه، مجالهم على كل الوقائع الدلالية، كالموضة مثلاً. فهل من أساسٍ لهذه الثنائية، التي يكفلها الحس السليم بيسر؟ إن نتائجها كبيرة: فبالنسبة إلى مناصريها، قد تشير إلى مستوىً من الأولويات في البحث. أولويات تعود إلى سيميائية التواصل: وتلك يمكن أن تجد لها سنداً هاماً في مكتسبات اللسانيات، ولن نستطيع أن نشيد إمكانية سيميائية الدلالة

إلا بعد ذلك، (ونتساءل هنا عما إذا كانت لاتزال تستحق اسم سيميائية) على أسس الأولى. وتلك قد تعطيها في الواقع نماذج مناسبة أكثر من نماذج الألسنية التي استلهمت منها حتى الآن، لكن ليس من دون نكسات. ولكن، المرحلة الثانية تلك هي بكل تجرد وبساطة محذوفة من ذهن بعض مناصري السيميائية الوظيفية (هكذا يُعالج مارتينيه، 11 :1973، إمكانيتها، ولكنه ـ وهذه ثغرة ذات دلالة - لا يعود مرة واحدة إلى هذه المشكلة). فبالنسبة إليهم تبدو السيميائية الدلالية مادة علمية إمبريالية، فاقدة خاصيتها لأنها تمدد حدودها، وتنتهي، في أفضل الفرضيات، بالتشابه مع الإبستمولوجيا.

لكننا نرى على الفور ما سيكونه «سيميولوجيا الاتصال» الدقيق: سوف يُختزَل إلى دراسة رموز الرُّتَب في الجيش، وإشارات الطُرُق، وبعض الاصطلاحات الأخرى التي نحتفظ لها ببعض الاستحسان والأهمية. على كل حال، ستُحرَم من دراسة الإشارات وترفض حقها في الوجود الكامل للتداولية الراهنة. لكن ثمة أكثر من هذا: يمكننا أن نُبيِّن، بإيضاح من خلال العبثي (Klinkenberg, 1979)، أن ترسيمات سيميائيةَ الاتصال، الأكثر دقةً تقوم على التدخل السري لوقائع مشهورة مع ذلك بأنها صادرة عن سيميائية الدلالة: تتضمن، في الأحوال كافةً، تقديراً ضمنياً للسياق المُدرَك بوصفه منظومة مُبنية. إذاً نحن مُحقون بقلب النسَق التراتُبي المُقترَح أعلاه: سيميائية الدلالة واحدة من الشروط اللازمة لكي تتمكن أية سيميائية تواصل أن ترى النور.

إن واحدة من نقاط نظرية السيميائيتين الأكثر هشاشة، هي مفهوم القصد. يؤكِّد ج. مونان (G. Mounin) هذا المفهوم بقوة بقوله: «تقوم كل سيميائية صحيحة على التضاد القطعي بين المصطلحات الأصلية لمؤشر وإشارة» (13 :1970)، تلك الأخيرة هي معرفة «كمؤشر مصطنع، أي كواقعة تعطي تأشيراً وقد أنتجت تحديداً

لهذا الموضوع» (Mounin, Ibid. ،Prieto, 1966: 15). نرى إذاً أن التعارض بين طبيعي ـ اصطناعي يرتكز على تعارض قصدي وغير قصدي، أظهرنا طابعه القليلَ الفعالية (طبعاً خارج إطار دراسات من مثل ما سنأتي على ذكرها في الفقرة 3.4.).

يمكننا إذاً أن نُعيد وضع هذه التضادات في مكانها المناسب. إذا أعطانا المجتمع الأدوات المرئية التي تقوم وظيفتها بجلاءٍ على الدلالة (نحت، لوحات تجريدية، صور، مخططات)، هذه الوظيفة موجودة أيضاً في حالة موضوعات مثل مغِيبات الشمس، أشجار، حجارة، براز، وماء. يجب ويكفي أن يُنتِج هذه الأغراض أحدٌ ما، وإن كانت بصفة خاطفة في أي من سيرورات السمَنْطَقة (Sémiose) مما يجعلها، بطريقةٍ ما، اصطناعية. وبالتالي يبدو مفهوم القصد مستبدلاً بمفهوم الإسقاط: إسقاط المتلقي على سلسلة من الوقائع الفيزيائية التي يعطيها معنى. (إنها نظرية القراءة النشطة، التي لا نفتأ ندافع عنها.) حيث يوجد نظام سيميائي بدءاً من اللحظة التي يشترط فيها مُتلقٍّ قيمة مُتمايزة في سلسلة من الموضوعات[20].

3.4. ولكن بقدر ما يُدقِّق التضاد قصدي/ غير قصدي، فإنه يسمح بتطورات مهمة على صعيد التلاعب، الاحتيال، الكذب، والإغراء، ويسمح بتحليل استراتيجيات الشخصيات في المسرح، وفي حوار الرواية... إلخ. ليس التعارض بين اصطناعي وطبيعي مجرداً من كل مُلاءمة عندما ننزل إلى الوصف التفصيلي لأجهزة الرؤية. ويعود ذلك لسببين على الأقل.

---

(20) إذاً يجب أن نستبدِل التعارض التجريبي مشاهد اصطناعية (مقابل) مشاهد طبيعية بتعارُض مشاهد (سيميائية) مقابل إحساسات (غير سيميائية): إن كان المشهد ما هو مُعَدٌّ لكي يُشاهَد، فباختصار لا وجود للمشاهد الطبيعية.

إن المردود، إذ يَلعب دوراً في آلية فك الشيفرة المرئية، في نشاطه، معادلاً لفهرست النماذج في قوته وبَنْيَنَته يكون قادراً ومُبنيَناً في آن واحد وعلى أن التمييز بين مشهد طبيعي ومشهد اصطناعي يبدو ذا طبيعة ثقافية: يتأتى من اتفاق اجتماعي لمعادلات مُتعسَّفة حواسياً (أقبل أن يصلُح سطحٌ لمسي مُسطَّح، موحَّد الشكل، ومغطى ببقع سوداء ومناطق بيضاء ـ الصورة الشخصية ـ لهذا الموضوع الثلاثي الأبعاد، المتنافر من حيث الملمس والمتنوع لونياً: إنه تصالح اجتماعي مُطوَّر على مستوى عالٍ). يبدو أن هذا التمييز قد عزز جيداً قوة الفهرست، وأثَّر بالتالي في المردود. يمكن أن نتوقع أن آلية إدراك المشاهد الاصطناعية، ستتضرر من ظواهر متميزة قِيَمياً عن تلك التي وصفناها حتى الآن.

التقنيات المتعددة لإنتاج الأدوات المرئية خليقة بأن تُغني فهرست أشكال التعبير وأشكال محتوى السيميائية المرئية. من هنا تأتي الأفضلية التي نعطيها لها عن طيب خاطر، وهي ليست مستحقة جوهرياً.

وبالمُقابل، يمكن لبعض عائلات العلامة المرئية أن تلعب دور المؤشر، معطية مكانة سيميائية للفضاء المعين ولما يوجد فيه. إنها بالتحديد حالة الإطارات، والقواعِد، والبطاقات... إلخ[21]. إن بعض الحوافز، الواقعة في محيط آخر، والتي ما كان مُمكناً أن تلتزم بسيرورة السمنطقة هذه، مُنتزَعَة بطريقة ما من العالم المتصور بوصفها طبيعية، ويمكنها أن تجد نفسها تُسنِد قيماً جديدة. وهكذا يتشكل عدد من العلامات التشكيلية التي علينا أن نتوقف الآن عندها.

(21) انظر الفصل الحادي عشر من هذا الكتاب.

5. تمييز أساسي: علامة تشكيلية وعلامة إيقونية

1.5. لا وجود لـ «علامة مرئية»[22]

المقولة الأكثر تلقياً ونقاشاً في الآن نفسه، في السيميائية المرئية هي مقولة الإيقونة: تتفق كل القواميس على ملاحظة أن الإيقونات هي «العلامات التي لها علاقة تشابه مع الواقع الخارجي» (Dubois et al., 1973: 248).

لندَع الآن جانباً، المشاكل المهمة التي يطرحها هذا التعريف (الذي يترك اعتقاداً بقيمة أطروحة التماثل) لنلاحظ أنه لا يسمح أبداً أن نطرح المعادلة «إيقوني = مرئي». ولكننا نُشارك في هذا الانزلاق الهائل، الذي يُتيحه علم التأثيل: إن مفهوم الإيقونة مستعمل خاصةً في مجالات السينما، وفي فن التصوير... إلخ، ولكن، بتعبير أدق، يعتبر المصطلح مستقلاً تماماً عن الطبيعة الفيزيائية للوسيط؛ فثمة إيقونية صوتية (الضجيج، والموسيقي السردية، والخطاب غير المباشر)، وحتى اللمسي أو الشمي، وهناك قليل أو كثير من الإيقونية في الحكاية أو في علم النحو (Haiman, 1985).

ولكن ما نجده مستنكراً من تمثُّل الإيقوني والمرئي، ليست فقط تجانسية طبقة العلامات الإيقونية. إنما أيضاً وجود علامات مرئية وغير إيقونية في الوقت نفسه.

والحال أن مثل تلك العلامات توجد، وسيكفي اعتباران بسيطان لتبيان ذلك تجريبياً.

أولاً، يمكن لعلامات إيقونية (مرئية) متعادلة أن تتمظهر في

---

(22) على الرغم من عناوين كتابنا والمقطع الثالث. لكنْ - ونحن نعرف هذا منذ بلزاك - «غالباً ما تكون عناوين الكتُب ضروباً من صفاقة مُزيَّفة».

علامات خارجية متنوعة: فمثل هذه الصورة الشخصية يمكن أن تكون أكثر ضبابية أو أقل إلى حد ما، ويمكن أن ينظم مخطط المدينة الألوانَ بطريقة أخرى غير طريقة تنظيم مخطط آخر، فمع حُبيبة مختلفة وعلى ورقة أخرى، يستطيع رسامان أن يستخدما بشكل مختلف العجينة التي يستعملانها في عملين تشكيليين. من المهم الأخذ بعين الاعتبار هذه الاختلافات وتعريف موقعها السيميائي. تكون المهمة أكثر خطورة إذا كانت السيميائية المرئية تدّعي، كتعريفٍ عام، أنها تمر بمرحلة استنتاجية وأنها تُعبِّر عن مجالات خاصة، كمجال الرسم. سيكون من المفروض نفسه هنا، بلحظة أو أخرى، اعتبارُ ما أسماه هوبيرت داميش (Hubert Damisch) – في مصطلحية شبه لسانية خطيرة ـ بفائض المادة حيث يأتيه [أي الفن التشكيلي] ثقله، وحمله، ولقبه الخاص كفن تصوير (1979: 134).

ويوجد بالمقابل، التواصل المرئي دون أن يكون متعلقاً بالإيقونة. وقد رأينا في الفصل الثاني ـ حيث نُناقش وجهة نظر فلاسفة الفن ـ أن كل النقاش حول الفن المجرد دار حول الموقع الذي يجب أن يُعطى لمواضيع بيِّنة المفارقة، لأننا لا نتردد في تسميتها علامات في نفس الوقت الذي نستنكر عليها كل دلالة. ومن المفروض هنا أيضاً إعطاء مكانة سيميائية دقيقة لهذه العلامات.

يمكننا إذاً أن نطرح على سبيل الفرضية، بأنه ليس هناك من علامة واحدة، ولكن يوجد على الأقل نموذجان من العلامات المرئية: العلامات التي سنسميها إيقونية ـ متبعين التقاليد ـ والعلامات التي سنسميها تشكيلية.

هذا التمييز ليس جديداً بالتأكيد. بل نجده قد وُقِّع بأقلام عديدةٍ، مع هذا الاسم (Damisch, 1979; Sonesson, 1987) أو مع آخرين (على سبيل المثال إيقوني وتصويري عند بايان (Payand, 1980)، الذي يسم

مجموعة μ، 1979، أو تصويري وتشكيلي في المدرسة الغريماسية؛ انظر: Floch, 1982). ولكن من المهم تجاوز مرحلة الحدس أو التجريبية وإعطاء مكانة لكل من هذه العلامات. فكلٌ منها يطرح في الواقع مشاكل نظرية فريدة من نوعها. مثلاً، في حالة الإيقونة، يمكننا التساؤل عما يمكن أن يكونه أي «تشابه» مع «الواقع»؛ وهي مفاهيم يجب إعادة فحصها (انظر: الفصل 4). وفي حالة التشكيلي، يمكن التساؤل عن المكان الذي قد يأخذه الفن التشكيلي في تصنيف العلامات كتصنيف بيرس: علامة؟ رمز؟ أو الاثنان معاً؟ فضلاً عن أن بنية هذه العلامات يمكن أن تكون مختلفة بشدةٍ. إذا كانت العلاقة السيميائية الأكثر أساسية هي علاقة التعبير والمحتوى، فنموذج العلاقة القائمة يمكن أن يتنوع. ناهيك بأننا لن نتكلم عن مشاكل مثل إمكانية ترابُط هذه العلامات، وترتيب تنوعها... كل هذه المشاكل ستعالج في الفصلين الرابع والخامس، اللذين يقترحان على التوالي نظرية للإيقونية (مرئية؛ ولكن عدداً من المصطلحات يمكن أن يكون ممتداً إلى الإيقونية غير المرئية) ونظرية للعلامة التشكيلية.

2.5. أعداء، أم جيران أم إخوة؟

0.2.5 يجب ألا ينسينا التمييز بين الإيقوني، والتشكيلي، وإن كان مؤسساً قانونياً، وجود تفاعلات بين هذه العلامات. مثلاً، إذا أردنا أن ننشىء بلاغة مرئية، يمكن أن نتوقع أن البنية البيانية للرسائل البلاغية (البلاغة تهتم بالخطابات وليس بالعلامات المعزولة) تلعب في الوقت نفسه على مختلف نماذج الوحدات المكونة للرسائل. وقد بينت المقاربة اللسانية للرسائل البلاغية ـ وهي نصوص أدبية، وبشكل أساسي شعرية ـ بياناً جيداً فائدة التحليلات التي تأخذ بعين الاعتبار تراكب حقائق علم الأصوات، وحقائق علم الدلالة داخل النص نفسه.

لكنْ لا يمكننا أن نتكلم كلاماً مناسباً عن علاقة الإيقوني بالتشكيلي إلا بعد أن نضع كُلاً منهما بفرديته. وبالتالي سنعالج لاحقاً (في الفصل التاسع) هذه الظواهر الإيقونية ـ التشكيلية.

من الضروري، مع ذلك، أن نتناول هنا سؤالين متصلين بما يُسمّى تقريراً.

السؤال الأول: لماذا لم تحصل العلامة المرئية، في مختلف نظريات الصورة، على المكانة التي منحناها إياها هنا؟ أهذا ضار بالنظريات التي نحن بصددها؟ ما نتائج هذا التفوُّق المعطى للإيقوني على حساب التشكيلي؟

والسؤال الثاني: يبدو التمييز بين الإيقوني والتشكيلي واضحاً. ولكن، باعتباره واضحاً، لا يمكن أن يكون كذلك إلا عندما يتحقق البرنامج المحدد أعلاه أي: عندما يكون قد نفَّذ جيداً عمل النمذجة التي ستصنع من هذه العناصر التجريبية مفهومين نظريين. لأننا، على الصعيد العملي، ربما سنعاني بعض الصعوبات في تمييز التشكيلي من الإيقوني. هذا ما سيقوله مُطَّلع جيد على الفن التجريدي: إن شرح أعمال كْلي، وميرو، وفان دير ليك، وكاندينسكي، غني بهذا الإبهام الذي يقوم على اللعب على ما هو تصويري وما هو غير تصويري (Floch, 1981; Thürlemann, 1985).

ولكن هنالك ماهو أكثر من ذلك. فقد يكون التردد ممكناً ليس فقط على مستوى الأقوال المعقدة، ولأسباب تتعلق بالمنظور. إنه ممكن أيضاً للأسباب الآنفة، ولأسباب نظرية أيضاً، على مستوى الأشكال الأكثر بساطة: مثل /دائرة/، هل هي هنا من أجل نفسها (وهذا ما يجعل منها علامة تشكيلية)، أو أنها تُمثِّل صورة لدائرة (وهذا ما سيجعل منها علامة تشكيلية)؟

لنتمعن تباعاً هاتين المشكلتين.

1.2.5. احتجاب العلامة التشكيلية

هذا واقع: بقدر ما حاولت سيميائية الصور أن تتشكل حتى الآن، فنادراً ماكانت شيئاً آخر غير السيميائية الإيقونية: «أمام تاريخ طويل من العادات التي تثمّن ائتلافات المضمون القياسية أو الرمزية، فإنه لا يمكن لإعلاء شأن ائتلافات التعبير أن تكون إلا ثمرة مغالبة: الإهمال المتعمد لإمبريالية الاتصال والتمثُّل»[23].

وعلى العكس، عندما أخذ المنظرون بعين الاعتبار المستوى التشكيلي للصور، استثمرت اقتراحاتهم، التي تستند دائماً إلى أنواع تاريخية، بخطاب إيديولوجي قوي (هذه حالة الرسم التشكيلي)، يصدر عن التأملات الجمالية، وعن علم اجتماع الإدراك أو من النقد التحليلي النفسي، أكثر مما يصدر عن السيميائية الفعلية[24].

(23) (Odin, 1976). تبدو لنا المُصطلحات غير مُناسبة كما سنرى: يظهر أنها توحي بأن التشكيلي ليس إلا مستوى التعبير المُطابِق لمضمونٍ إيقوني. وبرنامج سيميائية الهواء الطلْق لغريماس (انظر: (Greimas et Courtès, 1979: 281-282; Floch, 1982)) صادرة عن الإرادة نفسها في إعادة تأهيل التشكيلي. تنوي هذه السيميائية في الواقع أن تُباعِد «سيميائيات تقوم جوهرياً على قياس الصورة وإيقونيتها (ولا تُقدِّم عنها في النهاية إلا نسخاً ألسُنياً)». إنه منظورٌ ممتاز، لكنه يُخطئ في ثلاث نقاط: المعالجة الغامضة لمفهوم الإيقونية (الذي سوف يُناقَش في الفصل الرابع، الفقرة 1 من هذا الكتاب)، والتفضيل، غير المسوّغ في أيّ موضع، للأشياء ذات البُعدَين (هذه السيميائية تُسمّي نفسها بـ «الهواء الطلق»)، على الأشياء لثلاثية الأبعاد، وأخيراً عدم وضوح العلاقات المُتبادَلة بين العلامات التشكيلية والعلامات الإيقونية (انظر لاحقاً الهامش رقم 25 و29 من هذا الفصل) عدَم وضوح شهدناه في الصياغة التي اختارها ر. أودان.

(24) من بين المحاولات الأكثر جُرأة الرامية إلى إعطاء وضع سيميائي لما هو تشكيلي، سنستشهد، بالإضافة إلى محاولة فولفلاين وسوريو، بمحاولة ماكس بينز (1971). ونحن نعلم أن كارناب أدرج «لُغة منطقيةً صارمة» ل م ي... تتكوّن تحديداً من تركيبات تُخصِّص مُسنَدات **م** لأسماء أشياء **ي**. ويوحي بينز، من خلال القياس، بتعريف «لغة مرئية صارمة» م حيث سترتبط هذه المرّة بالألوان **ل** والأشكال **ش**. ويقوم الترابط **م ل ش** على ملاحظة أنه يستحيل إدراك شكل من غير لون، ولا لون من غير شكل. إذ قد تُدعى العلاقة =

نستطيع الإسهاب كما نشاء في الأسباب التاريخية لهذا الموقف. سنلاحظ على أية حال أن الفنون المرئية في الغرب، في العصور القديمة أو في القرون الوسطى، لم تكن حائزة أية شرعية ثقافية. كانت ممارستها تتقارب أكثر مع تلك التي يمارسها العمال أو الصُنّاع، أكثر من كونها فعلة رجل أدب رفيع المستوى.

لم تكن هذه الممارسة بالتالي داعمةً لأية تكهنات علمية. من هنا يأتي، مثلاً، التأخر الحاصل في نظرية التواصل المرئي أمام اللسانات. تأخر من شأنه أن يؤثّر في المكوِّنات الأكثر «ماديةً» - وبالتالي الأكثر احتقاراً - في هذا التواصل المرئي: الفن التشكيلي. وقد تطور الخطاب الذي أضفى طابع القداسة على الفنون في القرن

= شكل - لون، في رأي بينز «وحدة إدراك مرئي» أو وحدة إدراكية (perceptème). ويبدو أن المُنظِّر يجعل الشكل نظيراً للمضمون، واللون نظيراً للمُسنَد، لكنه لا يُطوِّر هذا التطابُق الذي لا يُدافع عنه في رأينا، كما لا يُدافع عن التطابق المُعاكِس. فهذا التحليل أولاً يُهمِل المكوِّن الإدراكي الثالث: النسيج. بالإضافة إلى أنه يُفهِم أن العلاقة **ل ي**، **ش ي** مُفضّلة وذات دلالة، على حين أن الأشكال والألوان تتدخّل كمُعرِّفات حاسمة بصورة منفصلة. مثلاً الماهية «لِباس» قد تُحدَّد انطلاقاً من خلال مُعرِّف شكل، وربما مُعرِّف نسيج، لكن من دون استدعاء أية مُعرِّفات لون: ففي نموذج «لباس» اللون مُتغيِّر حُرّ. وأخيراً، ليس صحيحاً القول: إن الشكل مُرتبط بلونٍ ما. مع أننا يمكن أن نفهم من أين تأتي العريضة الأساسية لهذا التحليل الساذج: ففي نظر من حدَّد ليمونةً في سلّة فواكه، يبدو منطقياً أن يربط بقوة شكلها الدائري ولونها الأصفر؛ لكن لكي يفعل ذلك، ينبغي أن يعرف مُسبقاً أن الشكل الدائري هو الحدّ الخارجي لثمرة الفاكهة - من صِنفٍ معروف - وأن اللون الأصفر، الأسبق من هذا الحدّ المُشكّل، مُتلازم الوجود مع هذه الثمرة. والحقّ أنه قبل تحديد الليمونة، يمكن أن يرتبط الشكل الدّائري باللون الخارج عنه، والذي يحُدُّه أيضاً: وفي هذه الحال سيكون اللّون الأصفر هو ذاك اللون، مثلاً لونُ حُفرة، أو عُمق واقع خلف الشيء المُحدَّد. وهكذا نرى أن هناك إبهاماً جوهرياً في العلاقة: شكل- لون التي اقترحها بينز، نظراً إلى أن أي شكل يمكن أن يرتبط بلونين. وسوف نرى في موضع آخر أن بينز ليس منسجماً في وضعه الخاص بالعلاقة الجوهرية بين الشكل واللون، بحُكم أنه بعد صفحات عدة يُحدِّد، إثر بيرس، وهذه المرّة بطريقة ذكية، ثلاثة مناحٍ للون الدالّ، ثلاثة مناحٍ، منها واحد على الأقلّ («اللون الرمزي»)، تفصل اللون عن الشكل الذي يُحدّد فصلٌ كاملٌ».

التاسع عشر مستحوذاً على الوقائع المرئية: وكان عليه أن يرتكز على العلامة الإيقونية خاصة.

فإذا ما فُسِّر الامتياز المعطى للتمثيل، فنادراً ما يبرر ذاتَه، أو لو سُوِّغ، فتسويغه يأتي حصراً من وجهة نظر منهجية.

نعلم من جهة، أن لسانية دو سوسور كان لها على الأقل فائدة التذكير لمنظِّري العلوم الإنسانية، بأن المثل المأثور «فرِّق تسُد» يضم في الإبستيمولوجيا قيمة ترفضها الأخلاق؛ ومن جهة أخرى، فالطبيعة السيميائية لظاهرة التمثيل هي منذ البدء أكثر جلاءً من طبيعة الوسائل التي تتظاهر من خلالها. يمكننا إذاً أن نؤسس منهجياً على، (1) التمسك بالمستوى الإيقوني، مستنكرين كل مُلاءمة سيميائية مع عناصر نُعرّفها منذ الآن كخصائص «مادية» أو «أساسية» للعلامة الإيقونية، و(2) تحديد متغيرات هذه العناصر كمجرد «متغيرات حُرّة» أو «أسلوبية».

هذا تقريباً ما فعلته «لسانية التواصل»، قبل أن تتبين ـ خصوصاً في إطار اللسانيات الإجتماعية ـ أن ما كان مبنياً في اللغة لم يكن أشكالها فقط، بل استعمالاتها الاجتماعية أيضاً، القابلة للإدراك بشكل رئيسي في هذه المتغيرات المستبعدة عن الوصف.

ومع ذلك لا نستطيع، بالضرورة، أن نستنتج من هذه الشرعية النسبية من وجهة النظر الإيقونية، عدم وجود بنينة على الصعيد التشكيلي. قد يكون هذا أقنمةً (تبديلاً) لما هو مجرد خيار منهجي.

إن حجب الفن التشكيلي ليس من دون عواقب. عواقب لاتزال إلى اليوم تُثقل مكانته السيميائية.

يبدو التشكيلي، في الواقع، بشكل متكرر كملحق بالإيقوني:

وقد يشكل مستوى التعبير، أو الدال، لمحتوى إيقوني، وبذلك تأخذ الإيقونة مكانة المدلول[25].

نقف جذرياً خارج هذا الوضع: التشكيلي والإيقوني يشكّلان، في نظرنا، قسمين مستقلين من العلامات المستقلة. علامات بالتمام والكمال، تجمع كل واحدة مستوى من المحتوى إلى مستوى من التعبير، وتكون العلاقة بين هذين المستويين أصيلة في كل مرة.

ومرة أخرى أيضاً، الوضع المنتقد هنا ليس عسيراً على الشرح كثيراً: لقد ولد من خلال مشاهدتين جزئيتين، تشتركان في أنهما لا تأخذان بعين الاعتبار أن النموذجين من العلامات، هما نموذجان نظريان وليسا موضوعَين تجريبيَّين[26].

العلاقة بين تعبير تشكيلي ومحتوى تشكيلي، كما سنرى، أقل تواطؤاً من تلك التي تلعب على المستوى الإيقوني[27]، وإن دوائر الوحدة قابلة للتغيير بشكل بارز. غير أن أسبابنا لعزل تلك العلامة التشكيلية في عبارة مرئية، يمكن أن تأتي من اختيار هذه العلامة

(25) خلطٌ نجده حتى في مدرسة غريماس، التي رأينا أنها مشغولة بعدم الاستسلام لهيمنة الإيقونة. وبرنامج «سيميائية الهواء الطلق» هو محاولة اعتماد مقولات مرئية خاصة بمستوى خطة التعبير، وذلك قبل التفكير في علاقتها بشكل المحتوى «وبإظهار المعوقات العامة التي تفرضها طبيعة خطة تعبير كهذه على تجلّي الدلالة» (Greimas et Courtès, 1972: 282)، هذه صيَغ نؤيّدها طوعاً في ما لو حدَّدت أن المحتوى والدلالة المعنية من طبيعة تشكيلية.

(26) كما هي حال الوحدات التي وصفتها اللسانيات، التي لا نستطيع أن نعتبرها «أشياء»: من لم يسمع صُويتاً أبداً؟

(27) إلى حدٍّ أننا تمكّنا من القول (وكان هذا موقفنا سنة 1979): «إنه لم يكن، على وجه الاحتمال مشفّراً»؛ (فكرة كان بارت سنة 1964، يتبنّاها، مُتعجِّلاً، بصدد كُل صورة). ويبدو أن الأكثر دقّةً هو تمييز إيكو (1975، 1988) بين النُسَب السهلة، والنُسَب الصعبة، وهو تمييز لا يحلُّ مع ذلك كلّ المشكلات التي تُثيرها الإيقونية، كما سنرى بعد قليل.

الإيقونية في الرسالة نفسها: إذاً دائرات (محيطات) الثاني، هي التي تحدد توسُّع الأولى. وهكذا تبدو العلامتان متضامنتَين. مما يبدو في نظر بعضهم أنه علاقة تبعية[28].

الواقعة الثانية التي قد تشرح المعادلة التبسيطية «الدال = تشكيلي والمدلول = إيقوني» هي الإبهام وقد صار ممكناً، في سيميائية مهووسة بأساطير الحساسية، وبما تستطيع هاتان الأداتان أن تتحققا به، واقعياً، في نفس المجموعة من الظواهر الفيزيائية. لكن إذا أمكنَ أن يأخَذ المُحرِّض نفسُه هذين المنوالين النظريين بعين الاعتبار، فمن المهم التفريق بينهما حقوقياً[29].

نكرر باختصار، أن بإمكان العلامة الإيقونية والعلامة التشكيلية أن تكونا متضامنتين في تمظهراتهما المادية وأن الموضوع ليس دون تأثيرات مهمة في التواصل المرئي، ولكن يتعلق الأمر بعلامات مستقلة تماماً على صعيد النظرية: مستقلة و«كاملة»، تربط بطريقة أصيلة دوماً قِطَعاً من مستوى المحتوى، ومستوى التعبير.

---

(28) هو دعم، لكن ليس إلحاقاً: لأنه إذا كانت خطوط محيط العلامة التشكيلية مُنحدرة من العلامة الإيقونية، فمن خلال الأولى تُقدِّم الثانية نفسها لمن يُدرِك الرسالة. أهي دائرية؟ فلْنقبل النقد، فهو ليس مُزعجاً. وهذه الدائرية من الطبيعة نفسها التي نجدها في اللسانيات الوظيفية: المعنى مُدرَك من خلال دالّ مُتمظهِر، لكن تمظهره لا يُبتنَى إلا بحسب معانٍ تظهر مع برهان اتّصال الدوالّ.

(29) وهكذا، في علم السرد، يمكن لفاعل القصّ نفسه أن يُحقّق دورين، ويمكن أن يُحقِّق أحد هذين العاملين فاعلين. وسونيسون (1989: 151)، الذي يلوم فلوش على إلغائه تمييز تشكيلي/ إيقوني المُعرَّض ليكون مُطنباً، يلفت الانتباه مُحقّاً إلى أنه إذا أمكن أن يكون للعلامات التشكيلية والإيقونية المادة نفسها، وجب أن يختلف شكلاهما «نظراً إلى مبدأ التنافر الوظيفي للدلالات المتميّزة». ويُلاحظ، وهو يستأنف مثالاً فسّرناه (1979)، أن حدود تغيُّر /دائرة/ ليست هي نفسها عندما نربطها بـ «رأس» أو «شمس» من جهة (/إيقونية/)، وبـ «الدائرية» من جهةٍ أخرى (/تشكيلية/).

لنقُل على عجَلٍ: يأتي تضامن العلامات التشكيلية والإيقونية في تمظهُراتهما ليُكمِل خاتمتنا للفقرة السابقة، حول التضاد بين المشهد الاصطناعي، والمشهد الطبيعي.

يمكننا، في الواقع، أن نطرح فكرة أن قراءة هذين الأخيرين، هي قراءة تتوصل إلى استعادة كل العناصر التشكيلية على المستوى الإيقوني (وهذا لايعني بالضرورة أنها تكف عن أن تكون تشكيليةً، وأن تعبِّر بصفتها تلك): مثل هذا أصفر يسمح بتمييز التعرُّف على نموذج «ليمون»، هذا أزرق يسمح بتمييز التعرُّف على نموذج «سماء». إذا أردنا أن نرى في الفن التشكيلي نموذجاً حسياً حاصلاً بالسيرورات الإدراكية الأولية، نستطيع التأكيد، بطريقة أكثر دقةً، أن هذه النماذج يمكن أن تنتهي لمساتها الأخيرة من خلال تدخُل سيرورات معرفية مُؤيقِنة.

يبدو الموقف أكثر وضوحاً في الحالات التي تترك فيها هذه السيرورات بقايا غير قابلة للشرح إيقونياً، بقايا عليها حقاً، استناداً إلى سلسلةٍ أخرى من المؤوّلات، أن تُزوِّد بمعنىً سنسميه معنىً تشكيلياً. وفي الواقع، يحصل أن تكون خطوة التعرف الإيقوني محكومة بالإخفاق: تتوقف البقايا عن أن تكون واحدة، لأنها تساوي 100 في المئة من المعلومات!

كيف يتوجه المشاهد إلى هذا النمط من القراءة أكثر من توجهه إلى نمط آخر؟ هاهنا تتدخل علامات أخرى. إنها من عائلة الفهرست الأبجدي ـ مثل الإطار[30] ومثل ما سنسميه لاحقاً الأداء المضاعف ـ إن مثل تلك المؤشرات الثقافية هي التي تؤدي إلى إعطاء القيمة

---

(30) عن الإطار، انظر الفصل العاشر من هذا الكتاب.

الحقيقية المستقلة للفن التشكيلي. وفي طريق العودة، وضمن رسالة إيقونية يأتمّ معنى الكلمة، يمنع حضورُ سِماتٍ غير قابلة للتدقيق لدى التعرُّف على نموذج إيقوني، العلاماتِ الإيقونية المبثوثة من أن تختلِط مع مرجعها وتأخذ بالتالي دورَ مؤشِّرات علَمَمة.

2.2.5. كيف نميز عملياً العلامة الإيقونية من العلامة التشكيلية؟

ليس يسيراً أن نميز تجريبياً العلامة التشكيلية من العلامة الإيقونية. هناك، في الواقع، أمام ظاهرة مرئية موقفان ممكنان: أن نرى فيها مجرد ظاهرة فيزيائية، أو صورة تمثيلية. أمام / بقعة زرقاء، يمكننا أن نُعلِن: «هذا أزرق»، كما يمكننا القول: «هذا يمثل الأزرق». في الحالة الأولى، سيقول المستعجل بترجمة التصرفات إلى تعابير سيميائية إنه: «أمام ظاهرة تشكيلية»؛ وفي الحالة الثانية سيقول: «إن العمل يتعلق بعلامة إيقونية». ونصادق نفس التردد أمام شكل بسيط: «هذه دائرة» «هذا يمثل دائرة».

نرى جيداً من أين يأتي الخلط: من إمكانية أن يكون هناك كل يوم تسمية للشيء؛ كما أن هناك تحيُّزاً وقد عبّر عنه بارت سابقاً «لا معنى إلا لما يُسمّى». إذا كان علينا اتباع هذا النهج، فلن يكون أبداً إلا الإيقونية في المرئي، وإن محاولات إرجاع الاستقلالية للتشكيلي محكومة بالفشل[31]... لاسيما وأن براهين أخرى «في الاتجاه الصحيح» تميل إلى إنشاء استمرارية بين التشكيلي والإيقوني: فبقعة

---

(31) يمكن لقراءة غير مُركّزة للفصل الثاني أن تُقوّي هذا الازدراء. بقدر ما استطعنا أن نُميِّز بين تشكيل وشكل، قد نميل إلى القول: «إن التشكيلي هو نظام التشكيلات المحرومة من الشكل، وإن كل شكل، من حيث إنه يُرجِع إلى فهرست مُستقِر، هو من طبيعة إيقونية». ومع ذلك سوف نُحدِّد موضع الشكل التشكيلي في الفصل الخامس من هذا الكتاب.

صغيرة عديمة الشكل قد تكون تشكيلية، رسم الوجه قد يكون إيقونياً، ولكن تشكيلاً هندسياً قد يكون بين الاثنين: يكون تشكيلياً لأنه ليس له من مرجع كائنٍ من العالم الطبيعي، وإيقوني لأنه ليس الفريد من نوعه، ولكنه يُرجِع إلى فكرة خارجية عنه، وإلى تحديثٍ لهذا المصطلح الذي لا يستطيع أن يتحدد إلا من خلال شكله في المكان.

لنحاول أن نتمعن فيه بوضوح أكثر، ولأجل ذلك، لننطلق من واحد من تلك الأمثلة القابلة للنقاش التي يعيّنها الحس السليم كـ «وسطاء»: إنها التشكيلات الهندسية. ولنكون واقعيين سنستأنف مثال الدائرة.

سيأخذ تفكيرنا شكل البرهنة بالخلف: سننطلق من فرضية أن / الدائرة/ المرسومة، حالة من العلامة المرئية. ولكن لنحسن هذا الإيضاح، علينا بالتأكيد أن نكون مجهزين بتعريف متين للعلامة المرئية الإيقونية، تعريفٍ لن يكون جاهزاً قبل الفصل القادم. لنستبق إذاً (مُلتمسين المعذرة من القارئ)، ونقدِّم فكرة أن دال العلامةِ الإيقونيةِ متصلٌ بالمرجع بعلاقةٍ تسمى علاقة تحويل، فالمرجع والدال مرتبطان معاً في علاقة مطابقة مع نمط. بإمكاننا، وقد تَزوَّدنا بهذا التعريف، أن نواجه نصير إيقونية الدائرة، الذي يمكن أن يبرز لنا من جهتين. يمكن في الواقع أن يدعم فكرة أن (1) / الدائرة/ المرسومة إيقونية لأن مرجعها دائرة؛ (2) وأنها إيقونية لأنها تحيل على أشياء دائرية، على نمط ثقافي مستقر: «الدائرة».

لنلتفت إذاً إلى تلك / الدائرة/ المرسومة الشهيرة. إذا كان رسمها عبارة عن أيقونة، فما عسى أن يكون مرجعه؟ لا يمكن للأمر إلا أن يكون متعلقاً بدائرة أخرى، لها صفاتها الخاصة (أبعاد، لون محتمل... إلخ) التي نرغب في افتراضها لها. من هذا المنظور، كل

ظاهرة فيزيائية موصوفة كدائرة تحيل إلى دائرة أخرى، ولكن أهكذا تسير الأشياء؟ الجواب سلبي بالتأكيد: يجب أن يكون هناك أسباب جدية تداولية لنقرر أن ظاهرة ما ليس لها من قيمة إلا أن تحيل على شيء خارج عنها. هذا الموضوع يمكن أن يكون مثلاً، ما سنُسميه الأداء المضاعف. مثلاً، يمكن القول، في صورة تمثل ظاهرياً ورقة رُسمَت عليها دائرة، إن الصورة إيقونية بالأثر المرسوم - إنها الأداء الأول - ولكن لا نستطيع القول إن الدائرة المرسومة - الأداء الثاني - مثيلُ دائرة أخرى. ولكن في حالات الأداء البسيط، لا يأتي أي موقف تداولي ليُرْجع الإيقوناتية إلى الأثر المرسوم: أي تحويل لا يكون قابلاً للكشف.

يمكن لمنافح إيقونية الدائرة أن يلح، وأن يستعمل كحجة أصل الدائرة، رابطاً إياها بالمذهب الدلالي الذي نمتلكه في ثقافتنا. هل ترفضنا الدائرة، ألا يمكن أن توصف كمنتج لعملية أسلبة وتجريد[32]؟ قد يكون هدفها إذاً إظهار اللامتغير في مواضيع مختلفة كالشمس، ورأس الإنسان، وكُرات القدم، والقطع النقدية... إلخ. وفي النهاية، يولد من هذا الإجراء عدد من العلامات (Eco, 1987). ما الذي سيجعل، في النقاش الذي يشغلنا، من هذه الدائرة إيقونة؟ غالباً ما تكون المدلولات التي تستطيع أن تجتمع إليها قريبة من المدلولات المجتمعة إلى مواضيع خضعت لمعالجة أسلوبية: في مثل تلك الثقافة، الدورانية تدل ربما على الكمال الإلهي، لأن الشمس - التي تمثّل هذا الخط من الدورانية - كائن إلهي.

الإجابة عن هذا الاعتراض ليست صعبة. نعم، يمكن للدائرة في عدد من الحالات، أن تكون إيقونية. ولكن في هذه الحالة

---

(32) عن الأسلبة (stylisation)، انظر الفصل العاشر من هذا الكتاب.

بالذات هي ليست إيقونية لكونها قد تحيل على مرجع دائرة، ولكن بالقدر الذي تحيل على الشمس، أو على الرأس، أو على النقود... وحتى إن كان /الشكل دائرياً/ بحد ذاته ـ بعيداً عن كل مرجع إلى الشمس ـ مضافاً إلى دال «كمال» لأن «الشمس» مثّلت ذاتَ يوم، في عصرٍ قد يكون غابراً، هذا الكمال، هذه العلاقة الزمنية (التي أمكنها أن تكون إيقونية) لا تملك أية مساعدة لِكي تُعالج علاقة دلالية تتحرك على محور التزامن. وتلك العلاقة (/ دائرة/ ـ «كمال») ليست إيقونية.

ها هو الموقف وقد توضح: إن شكلاً دائرياً يمكن أن يكون إيقونةً إذا أحال على مرجع له نفس الخاصيات المكانية؛ بخلاف ذلك لا تكون إيقونية.

ولكن منطقنا هذا يُديم مصطلح الإحالة ـ الذي هو أساس كل سيميائية ـ وفي هذه الحالة، يبدو جلياً، أن الإحالة المنطلقة من الشكل المدرك تكون باتجاه نمط ثابت («فكرة» «الدائرة»). ولكن هذه الإحالة على نموذج تُكوِّن العلامة الإيقونية أيضاً... هل سنستسلم أخيراً؟

لا. نحن نعلم على أي شيء تأسس المنطق المعاكس الذي يخلص إلى الإيقونية: إنه تأسس على فكرة أن العلامة التشكيلية ليست مشفرة أبداً خارج ملفوظ خاص؟ ولكن أيكون الأمر كذلك؟ سنبين في الفصل الخامس أن المنظومات الفرعية التشكيلية (التي هي، الشكل، واللون، والنسيج) غنية بأشكال التعبير البسيطة نسبياً (خط، انكسار، رأسي، حُبيبات... إلخ). يبقى بالطبع أن العلاقة القابلة للإنشاء بين هذه الأشكال والمحتوى علاقةٌ هشة، ضبابية ومرتبطة جداً في السياقات: إنه ما يسميه أ. إيكو (1975: 246-247; 1988) «النسب الصعبة» (ratio difficilis). ولكن هشاشة هذه العلاقة

لا تستبعد أبداً أن خطاباً ثقافياً معيناً يغتنم من قطعة ما على مستوى التعبير، مانحاً إياها شكلاً محدداً مثلاً /أحمر/مقابل/أرض الظل/، /خط مستقيم/مقابل/مكسور/)، إلى درجة أن هذه الأشكال بالمعني الهيلمسليفي للكلمة، تميل إلى أن تغدو أشكالاً بالمعنى الغشتالتي: مضمخة، مستقلة، قابلة للتحديد بيسر ووفقاً لمبدأ التوازي بين مستوى التعبير ومستوى المحتوى، تستطيع هذه الأشكال بالتالي أن تُضاف إلى المذهب الدلالي المستقر بدوره. وهكذا تُتيح الـ /دائرة/، والـ /مُربَّع/، والـ /أحمر/، والـ /أسود/، مجالاً لتأويلاتٍ دلالية، غالباً ما تكون أكثر ثراء من وحدات أقل ثباتاً (الـ /خط المنكسِر/، /أرض الظل/...). ولكن هذا الترابط ليس من طبيعة إيقونية. بل يأتي حصرياً من خطابات - دينية، وأسطورية، وعلمية - للذين شَيّؤوا هذه الأشكال في عيوننا، إلى درجة المحافظة على ما نعرف من الآن وصاعداً أنه خداع إيقوني.

يُظهر هذا النقاش كله أننا بحاجة إلى مصطلحات أكثر صرامةً مما استعمل حتى الآن كاصطلاح «النسب الصعبة»، (ratio difficilis) عندما يصادف التعبير مع نموذج الوحدة الدلالية ينقل نفس التعبير بحيث يُرجع من موضوع إلى آخر. ستعرّف مصطلحات السيميائيات التشكيلية والإيقونية بكل الدقة الضرورية في الفصلين المقبلين. لنكتف الآن بأن نشير إلى أن العلامة التشكيلية تدل على صيغة الإشارة أو الرمز، وأن للعلامة الإيقونية دالاً خصائصهُ المكانية قاسمٌ مُشترَك مع خصائص المرجع.

الفصل الرابع

العلامة الإيقونية

1. مشكلة الإيقونية

1.1. نقد مفهوم الإيقونية

يطرح مفهوم الإيقونية مشكلات مختلفة. بعضها منطقي وإبستمولوجي، وبعضها الآخر تقني. وقد حملت هذه وتلك على الاعتقاد طويلاً بأن مصطلح المذهب الإيقوني ذاته إحراج، وبالتالي يجب استبعاده من النظرية.

لا شك في أن أمبرتو إيكو هو مَن دفع نقدَ هذا المصطلح بعيداً، وبالطريقة الأمتن برهنةً؛ ولقد عاد دون انقطاع إلى هذا الموضوع، في مصنفاته بدءاً من البنية الغائبة إلى العلامة وإلى «بحث في السيميائية» (Trattato di semiotica). يقوم نقدُه على المفاهيم الساذجة الحاضرة في كل تعريفات العلامة الإيقونية ـ عبر تعبيرات من مثل، تشابه، وتناظُر، وتسويغ (خاصية تعليلية) ـ عند إلحاحها على تماثُلات التصوير بين العلامة والموضوع الذي تمثِّله[1]. وهكذا

(1) كلّ هذه التعريفات تأتي من مفهوم التشاكُل الذي دفعه علماء نفس الغشتالت =

يتكلم بيرس عن «تشابه جبلي»، أو يقول أيضاً: «إن علامة ما، هي إيقونية عندما «يمكن أن تمثل موضوعها، بصورة مبدئية، من خلال تشابُهها» (149 :1978 ;276 .2)؛ وللعلامة الإيقونية، بحسب موريس (Morris, 1946)، «من وجهة نظر ما خصائص المشار إليه ذاتها"؛ ويرى روش (Ruesch) وكيس (Kees) فيها «سلسلة من الرموز تتشابه بتناسُباتها، وبعلاقاتِ تشابُهها مع ما تُمثِّل من شيء، وفكرة أو حدث»[2].

بيَّن الكاتب مبكراً ضعف هذه التصورات: يندر أن تمتلكَ أيقونة خاصة ـ مثلاً، صورة مُفرِطة الواقعية ـ خاصيات الشيء الذي تمثِّله (مثلاً نسيج الجلد أو حركية الشخص). لا تشكل محاولة تف إظهار ترسّخ هوية الخاصيات من خلال احتياطات كاحتياطِ موريس («من وجهة نظر معينة») أو بيرس («بشكل رئيس») إلا تشويهاً للخطوة العلمية: يهزأ إيكو قائلاً (258 :1975): أنقول إن «الذرة غير قابلة للتجزئة» من وجهة نظر معينة؟»، لا نستطيع إلا أن نستفيض في هذا المعنى. ولكن إذا كان يمكن تعريف «وجهة النظر» هذه على سبيل المغامرة، إذاً فتصوُّر المذهب الإيقوني كتساوٍ للشكل قد يغدو مرة أخرى متناسباً مع متطلبات

= بعض الشيء، حتى في ميدانه. ولْنُحدِّد هنا كما في ما سبَق أننا نستهدف الإيقونية التي تتمظهر على القناة المرئية. لكننا لا نجهل أنه يمكن أن يكون هناك إيقونية لَمْسية، وسمعية (المُتصاقبات، والأصوات، وموسيقى القصّ... إلخ)، وأن هذه التمظهرات يمكن أن تستقِرّ في شيفرات خاصة (لغة العلامات، ولغة الصُمّ - البُكم... إلخ). ومع ذلك فإن جزءاً من النقاش الذي يلحق هو صالح لكل العلامات الإيقونية. وهنا، كما في كلّ مكان في بحثنا، سوف نكتب كلمة إيقونة مع شكلة على الواو (icône)، على الرغم من احتياطات (أو غنَج) بعض المُعجميين.

(2) في نظرهم، ليست الصورة مُتشاكلة مع الشيء، لكن الصورة الشبكية ستكون كذلك أيضاً (وهذا خطأ: انظر (Frisby, 1981)) يذهبون إلى حدّ افتراض إعادة بناء دماغية مُتشاكلة مكانياً مع الشيء المُدرَك. وقد بيّنت الأبحاث الحديثة كلها عبث هذا الافتراض.

العلم. إنه السبيل الذي يبدو أن إيكو يسلكه: «لئلا نبقى إلا على مستوى الإدراك، يجب على الأقل أن نتخذ احتياطاتٍ أخرى ونؤكد، على سبيل المثال، أن العلامة المرئية تبني منوالاً من العلاقات (بين ظواهر مكتوبة) نظيرة لمنوال العلاقات الإدراكية التي نبنيها ونحن نتعرَّف الموضوع ونتذكره». (Eco, 1970: 21).

لكن حتى التدابير الوقائية القائمة على أن نُزاوِج منوالين من العلاقات الإدراكية، سوف تبدو وهميةً لـ إيكو مؤلف البحث (Trattato) الذي يستبعد بوضوح وبساطة مفهوم المذهب الإيقوني باسم الانسجام الإبستيمي. يُلاحظ، في الواقع، أن المذهب الإيقوني يبدو كأنه يعرِّف ظواهر مختلفة عدة: بدءاً من «تماثل» أدوات مماثلة أو حواسيب، إلى الحالات التي يكون فيها التشابه بين العلامة والموضوع ناتجاً من قواعد متطورة جداً يجب أن تُتَعلَّم، وأن تكون في حالة الصورة البراقة»[3]؛ هذه الظواهر كلها ليست من السيميائية (ولكن، من إواليات الإدراكية على سبيل المثال).

كانت المحاولة الأولى لتوضيح هذه الظواهر المتنافرة وتصنيفها

---

(3) كان فوللي (1972) قد سبَق وبيَّن أن الصفة «الإيقونية» يمكن أن تؤخذ بمعنى واسِع ومعنى محصور. بالمعنى الواسع، سيُعيِّن التماثُل، جزئياً دوماً، تمثيلات بين العلامة والمرجِع. وهكذا، بحسب فوللي، فالشكل الذي تأخذه المغنطة على شريط فيديو شكل إيقوني للمشهد المُسجَّل (على حين أنه سيميائي). وبالمعنى المحصور، «إيقوني» سَيقتصِر فقط على الأشكال التي تظهر للقناة البصرية؛ وفي هذه الحال، سَيُقال إن المشهد القابل للإدراك على الشاشة مُشابِه للأحداث المُمثَّلة. إذاً هنا يتطابق التعارُض محصور/ واسع تطابُقاً صريحاً مع تعارُض قناة بصرية/ شمول القنوات الممكنة، لكن الأمثلة المُقدَّمة - كتلك التي يحتجّ بها إيكو - تُبيِّن أنها تفتح بالتالي، في القناة المُعطاة نفسها، نماذج مُختلفة مُتطوِّرة نوعاً ما من علاقات بين الأشكال. إذاً علينا التفكير بـ (أ) افتراض قابلية تطبيق المصطلح الإيقونية على قنوات أخرى غير قناة الرؤية و(ب) بإمكانية تصميم نموذج يأخذ في الحسبان تنوّع العلاقات بين الأشكال المرئية.

لـ نيلسون غودمان (Nelson Goodman, 1968)، الذي قدَّم، بفضول، أمثلة شديدة المقارنة مع تلك التي أفاد منها إيكو في عمل له نشر في السنة ذاتها. كان قد ميّز، في مفهوم الإيقونية، علاقتين متمايزتين: التشابه من جهة، والتمثيل من جهة ثانية. لهذه العلاقات خاصيات منطقية مختلفة تماماً. وهكذا فالتشابه انعكاسي (A) ومتناظر (لو كانت B، فإذاً A ق B)، خاصية لا يمتلكها التمثيل: فمن العبث القول أن شيئاً يمثل نفسه بنفسه (الانعكاسية)، ومن الطبيعي أنه من العبث القول إن شخصاً يمثل صورته الشخصية (تناظر). تُظهر محاجَّات منطقية أكثر تجريبية أن التشابه والتمثيل لا علاقة بينهما: إن موضوعين متشابهين جداً ليسا مهيأين بالضرورة لأن يمثل أحدهما الآخر (أنقول إن توأماً «يمثّل» توأمَه؟ (Ménechme))، ومن جهة أخرى، يمكن الحصول على التمثيل بواسطة موضوعات قليلة التشابه. يستشهد غودمان بمثال رائع عن لوحة لـ كونستابل (Constable): تمثل قصراً، ولكن فيها ملامحَ تشابُهٍ مع أية لوحةٍ كانت أكثر من تشابُهها مع أي قصر؛ ومع ذلك، فهي تُمثِّل هذا القصر، وليس أية لوحةٍ أخرى.

تفرض الخاتمة نفسها: حيث يكون الموضوع «موضوعاً» لما هو ذاته فإنه لا يكون للتمثيل علاقة ضرورية مع التشابه، يمكن لأي شيء، عند اللزوم، أن يمثّل أي شيء (كذلك وجد غودمان مبدأ الاعتباطية) .يجب أن تهمل فكرة النسخة لصالح فكرة إعادة البناء: سوف نرى أن تموضعنا هنا، يسمح لنا مع ذلك ألا نستبعد مصطلح التسويغ بصورةٍ قطعية[4].

---

(4) ثمة تمييز آخر يعود إلى ت. كوزان: تمييز **الإيقونية والتخلُّقية.** ففي رأي كوزان «يتمظهر الطابع الإيقوني لعلامةٍ مّا في مرحلة التلقّي والتفسير»، وطابعها التخلُّقي «في مرحلة الإبداع والبَثّ» (1988: 221)، حيث إن للعلامات المُبدَعة التي تُبَثّ طوعاً، ذاتاً=

لنترك جانباً غودمان، الذي سنعود إليه، ولنتوجه إلى إيكو. إن أزمة تعريف المصطلح الإيقوني، في نظره، لَهِيَ علامة على أزمة أكثر أهمية: إنها أزمة مفهوم العلامة بذاته. هذا المفهوم محكوم بأن يكون معطلاً إذا حاولنا أن نختزله إلى فكرة الوحدة السيميائية، وحدة تدخل دائماً في علاقة ثابتة مع مدلول. وبغية المحافظة عليها، يجب التفكير في العلامة بوصفها رابطاً، يوضَع دوماً موضع تساؤل تبعاً للظروف، بين «أنسجة تعبيرية» قليلة الدّقة و«حصص من المضمون» واسعةٍ، وغير قابلةٍ للتحليل. وإذ يستخلص إيكو النتائج من هذا، يختتم بالقول: «إن طموح السيميائية لن يكون بإعداد نمطية للعلامات وحسب، بل بالأحرى بدراسة صيَغ إنتاج الوظيفة السيميائية»[5].

يُتيح طابع النقد، القاسي لنفسه خطأً منطقياً: فنحن لانرى بوضوح كيف يمكن للاحتفاظ بمفهوم المذهب الإيقوني، أن يؤدي بالضرورة إلى «نظرية التسويغ العميق للعلامة» ـ لكل علامة ـ مُستبعِداً الاعتباطية من تعريف العلامة. سنرى لاحقاً كيف أنه يمكن للاعتباطية، في منوال من العلامة الإيقونية، أن تتواجد مع التسويغ: سيكون للاعتباطية في المنوال الذي سنقترحه حضورٌ مضاعف، بفضل مصطلحات «نموذج إيقوني» و«تحويل إيقوني».

= مُنتجة واعية، وبالتالي العلامات الاصطناعية وحدَها هي القابلة لتكون تخلُّقية. (المصدر نفسه). وهكذا فلَون جِلد طفل وليد قابل ليكون إيقونياً. ويمكن أن تُعلِمنا عن الوالِد، لكنها ليست تخلُّقية. فلْنتغاضَ عن المصطلحات القصدية والعلامة الاصطناعية، التي سبق وناقشناها، وعن حقيقة أن الإيقونة المُعرَّفة هكذا يمكن أن تكون مُرادفةً للإشارة.

ولنُدرك أيضاً أهمية أن نأخذ بالاعتبار تلقّي العلامات وإنتاجها. فإذا تابعنا الكلام بانتظام عن الإيقونية، فسيكون علينا تصميم نموذج يستطيع أن يأخذ في الحسبان سيرورتَي التلقي والإنتاج.

(5) التي تشكل الفقرة 6.3. من Trattato، يستطيع القارئ الفرانكوفوني أن يعود إلى إيكو، 1978 و1988.

يحدث أن نتفق مع الجزء الأعظم من الانتقادات الملخَّصة هنا بخطوطها العامة، لكنها تولِّف جوهر النقاش حول المذهب الإيقوني كما جرى منذ حوالى خمسة عشر عاماً[6]. من المناسب، على أية حال، أن تكون طُرحت مشكلة التماثُل حتى الآن بتعابير تعود إلى التجريبية المتفشية وإلى الحس السليم، أكثر مما تعود إلى الخطوة العلمية. وسنذهب بعيداً أكثر قائلين: «إن تعريفاً مؤسَّساً على مفاهيم حدسية «كمماثلة» أو «تشابه»: يؤدي، إذا استخرجنا نتائجه القصوى، إلى عبارتين متناقضتين ولكنهما رتيبتان في آن واحد: (1) «كل موضوع هو علامة نفسه» (لأن له كل الصفات والخاصيات، بالتوافق مع تعريف موريس (Morris))، (2) «وأي شيء يمكن أن يكون علامة لموضوع معين» (لأن «موضوعين مأخوذين بالصدفة سيكون لهما

(6) مدرسة غريماس تُشاطِر راديكالية أمبرتو إيكو أيضاً لأسباب إبستيمولوجية (لكن غير محتجّ لها كما ينبغي الحجاج تأصيلها ليس مزيداً كثيراً كما عند إيكو). هذه المدرسة تؤصِّل استقلال سيميائية مرئية بالقياس إلى عالَم التلقّي. وفي رأي ج. م. فلوش (1982: 204)، «سيميائية لُغات الهواء الطلق تحسب نفسها على سوسور، وبالتالي تنسب لنفسها مبدأ الملازمة المؤسِّس لنظرية علامات مستقلّة». (ولكن، كما سبق أن قُلنا، مبدأ المُلازَمة الذي نوافق عليه أيضاً، لا يستبعد في الواقع إمكانية علاقة تسويغ). إذ تُعلِن آدا ديفيز بوتور (1985: 80)، في المقال الأكثر تألُّقاً المكتوب في هذا الاتجاه «يتضمَّن افتراض استقلالية السيميائيات المرئية، بطبيعته، استقلاله بالقياس إلى المرجِع، بالقياس إلى هذا الشيء في العالَم «الواقعي» القابل ليكون علامته (...). وهذا اعتبار يقودنا إلى النقاش حول إيقونية السيميائيات المرئية، ويُحدِّث التمييز بين سيميائيات «طبيعية» و«اصطناعية» التي حُرِص على تجنُّبها». وعلينا التذكير، كما كان يفعل إيكو (1973) مُحِقاً. كم تأخّر البحث بسبب هذه الرغبةِ في إيجاد علامات مرئية تُرجِع واحدةً واحدةً إلى أشياء الواقع (وإلى أن نرى في فن الرسم وصفاً للعالَم). فكما سوف نرى، سنُشاطر الجوهري من هذه الآراء النقدية: لم يتوان كثير من «سيميائي الصورة» في أن يُفسِّروا تفسيراً إيقونياً الرسائلَ المرئية التي يُعيد إليها مفهوم العلامة التشكيلية استقلالها. لكنها تستهدف على الأخص، كتفسير إيكو، مفهوماً ساذجاً عن المرجعيّة، دون أن تمسّ هذه المشكلة على الإطلاق.

وحدة أو أخرى من الخاصية المشتركة»[7]. تصل العبارة الأولى إلى أن تحل حتى مفهوم العلامة (الذي يفترض بالضرورة غيرية التعبير والمحتوى). تصل العبارة الثانية إلى انحلال المنظور السيميائي نفسه: فهذا المنظور يفترض، في الواقع، أن انشقاقاً على الأقل يأتي ليُبنين حقل المحتوى، ونفس الشيء ينطبق على مستوى التعبير؛ شرط أن يختفي إذا أُحيل كل شيء إلى كل شيء من دون تمييز.

إن نظريةً تحتفِظ بمفهوم العلامة الإيقونية، وتعطي أساساً علمياً «لتشابه التشكيلات» الذي لا يعدو أن يكون مجرد حدس، عليها إذاً أن تتسق مع شرطين على الأقل. يجب، بالتزامن مع حلها لمشكلة «التشابه» الشائكة، (1) مراعاة مبدأ الغيرية: إظهار أن «العلامة الإيقونية تمتلك خاصيات تبدي أنها ليست «الموضوع»، وتعرض طبيعتها السيميائية (مما قد يعطي أساساً عقلانياً لعبارة موريس الغامضة: «في وجهة نظر معينة»؛ (2) إظهار كيف أن التعارضات والخلافات تعمل فيها أو، بعبارة أخرى، كيف تُبنى هذه «العلامة» التي أقل ما يقال في تحديدها أنها إشكالية.

2.1. نقد النقد أو: هل يجب كسر الإيقونة؟

يُجبرنا مجموع النقد الموجَّه إلى مفهوم الإيقونية على إعادة النظر في المشكلة على أسس جديدة. إن المضي قدماً في إعادة تلك، ربما يعني أولاً مزيد دفع النقد بعيداً، وفحص مصطلح كان أقل إثارة للانتباه من مصطلح التشابه: إنه مصطلح الموضوع، إلى هذا التفكير سنوصلكم لاحقاً (الفقرة 2.2.1). بعد أن أعدنا صياغة العلاقة بين العلامة والموضوع (الفقرة 1.2.1). وإذ نتفحص هذا

(7) وهذا لا يمنع من التذكير باللعبة السريالية «الواحدُ في الآخَر...».

المصطلح، سنلاحظ أنه ربما أمكننا النظر في محاولة إيجاد حل لمشكلة التشاكُل. وإذ ندفع النقد أبعد مما دفعوه، سنتوصل، بمفارقة، إلى وضع أقل راديكالية من وضع مَن سبقونا .

أليست في الواقع، إحالة كل شيء إلى تصنيف صيغ الإنتاج العلاماتي، كما يفعل إيكو، أو إخلاء مشكلة الإحالة، كما يوحي بها أحد ممثلي المدرسة الغريماسية[8]، هي ممارسة الهرب نحو الأمام (بتحد، بيأس؟) على أية حال، يبدو لنا أن مشروع تصنيف صيغ الإنتاج، مهما كان صالحاً، فهو لا يمحو مشكلة التشاكل. وعلى نحوٍ أفضل بكثير: يتضمن حتماً أن نُعالجه. سنعود إلى مشكلة الإنتاج و(التلقي) لننهي ذلك: سنرى أن هذه المشكلة رئيسية في وصف العلامة الإيقونية (الفقرة 1.2.3.).

1.2.1. مشكلة العلاقة

لا تستطيع نظريةُ صياغة إنتاج العلامات المضي قدماً، دون

(8) (Dewes Botur, 1985). التلميذ عدوّ الإيقونية سيذهب إلى أبعد مما ذهب المعلّم. وإذا كانت مقالة إيقونية في **المُعجَم العقلاني** (*Dictionnaire raisonné*) لغريماس وكورتيز (1979) تُقدِّم نقداً تُطوِّره الدراسة المذكورة، فهي تُعِدُّ مع ذلك مكاناً لـ «الوهم المرجعي»، وإلى مقالة **التصويرية**، المذكورة بتوسُّع أكثر. ومن جهة أخرى نُذكِّر بأن هيلمسليف، الذي ترجع إليه مدرسة غريماس بطيبٍ خاطر (Floch, 1982)، يُميِّز بين منظومات سيميائية ومنظومات رمزية، وهذه الأخيرة لا تتضمَّن إلا مُخططاً أو مُخطَّطين يرتبطان «بعلاقة توافُق (Greimas et Courtès, 1979: 234)، وهي علاقة ليست موضّحة بطريقة أخرى. ففي رأي فلوش، منظومات «أشياء الهواء الطلق، «نصف رمزية»، بمعنى أن روابط جزئية تقوم بين المُخطَّطين بدءاً «من تمكُّن تشكيلين للتعبير Sa وSb من أن يُهيِّئا حدَّي تعارُض مُخطَّط المضمون» (1982 : 204). وسيقصَد النموذج الذي نقترحه هذه الفئة المُعرَّفة بشكل سيّئ («الروابط الجزئية» تخلق بصورة مّا «رموزاً صُغرى»): والعلاقات التي تقوم فيها بين النموذج والدالّ علاقات سيميائية، كجزء من العلاقات بين دالّ ومرجِع؛ فبعض هذه العلاقات الأخيرة فقط ذو طبيعة رمزية.

نظرية معاكسة لتلقي هذه العلامات، بالتبادل مع النظرية الأولى[9].
من المؤكد أن تلقي الإنتاج يمكن أن يُوصَف تحت أنواع من الإنتاج (إنها سيرورة تنتج معنى). ولكن لا شيء يشير مبدئياً إلى أن قواعد الأولى يمكن أن تكون بالضرورة قواعد الأخرى. وجوب الأخذ بعين الاعتبار بثنائية الجانب تخلق تلك التي تهتم بالعلاقات التي تستمر بالوجود بين سديميات التعبير والمحتوى. لسبر هذه الصيغ من العلاقات، يجب علينا أن نضبط منوالاً يهتم بتنافر ظواهر كانت حتى الآن مصنفة في قوائم إيقونية. ربما لأن عدم التجانس ليس إلا أثراً عائداً إلى الحالة الراهنة للتفكير السيميائي، ويمكن طرح فرضية أنه نفسه ليس إلا حدساً تجريبياً. وهي لا تشكل سبباً كافياً لممارسة هروب نحو الأمام لا يسعنا إلا أن نستنكره. يجب أن يُأخذ هذا المنوال بعين الاعتبار (وهو معنى غير معنى يتحمل) سيرورات هي في الأساس تعاريف ساذجة انتقدناها سابقاً. ويجب أن يكون من القوة بحيث يسمح بوصف استقبال علامات ما (وإذاً إنتاج الإحالة) بقدر ما يسمح بإنتاجها. هذا هو المنوال الذي سنبنيه لاحقاً ونحن نعد مصطلح تحويل (الفقرة 2 و5).

2.2.1. الموضوع

الانتقادات التي صاغها إيكو موجهة بشكل رئيس إلى العلاقة الإيقونية؛ إذ ما كان يجب نسيان أن دقة تلك الانتقادات تتعلق بالقيمة المعزوَّة إلى العناصر المنخرطة في هذه العلاقة. لأنه، إذا كانت التعريفات الساذجة للمذهب الإيقوني تُعاني من خللٍ ما، فإنها أيضاً (وربما خصوصاً) تُعاني من السذاجة التي تصفُ بها الموضوع

(9) ملاحظة يُعيد ثورلمان صياغتها أيضاً (1985: 63-64). وقد سبق أن شدَّدنا أعلاه (في الهامش رقم 4 من هذا الفصل) على ضرروة أن تؤخَذ السيرورتان بعين الاعتبار.

المستدعى لمعرفة تشريفات الأيقنة: ففكرة «نسخة من الواقع» إن هي إلا فكرة ساذجة، أولاً لأن ما هو ساذج هو فكرة «الواقعي» نفسها. يأخذ القسم الأكبر من التعريفات المنتقدة في الواقع المواضيع المؤيقنة كمعطى تجريبي واحد (واحدٍ «دائماً هناك بالفعل»، كان يمكن كتابته منذ سنين عدة). وهنا نقطة الضعف فيه. ضربت اللسانية صفحاً منذ وقت عن تصور شيئي للمرجع؛ ولكن لهذا المفهوم حياة قاسية في السيميائية المرئية (لسبب سنشرحه لاحقاً، وسنسميه مُقايسة المرجع والدال).

يجب إذاً أن ينصَّب نقدنا على مفهوم الموضوع المُمثَّل، بنفس القدر إن لم يكن أكثر على العلاقة التي يقيمها ما يدعى «موضوع» مع العلامة. بالضبط إلى هذا النقد دعا غريماس وكورتيس (1979: 177) حين نادا: «بالاعتراف بأن السيميائية المرئية قياس شاسع للعالم الطبيعي، يعني الضياع في متاهة الافتراضات الوضعية المسبَّقة، والتصريح بأننا نعلم ما «الحقيقة»، ونعرف: العلامات الطبيعية «التي قد تنتج محاكاتها هذه السيميائية أو تلك». وتبغي التعاسة أن نحاول، بغية تجنب عثرات الواقعية الوضعية، أن نكون ملاكاً، ونختار المثالية التي استنكرناها في الفصل السابق.

أظهر الفصلان الأولان، اللذان قاما على تصّور العالم المرئي، بما يكفي، أن «الأغراض» لم تكن توجد كحقيقة تجريبية، بل ككائنات عاقلة: ليس تحديدها واستقرارها أبداً إلا موقتاً، نظراً لأنها تقطيعات تُجرى، حالاً، في مادة غير قابلة للتحديد من غير هذا التقطيع. وإذا تذكرنا التمييز الأساسي بين «البنيوية المنهجية» و«البنيوية الكائنية» (Eco, 1988: 96)، وهذه الأخيرة مؤسسة على فكرة أن العوامل المؤدية إلى منوال عوامل متجانسة بنيوياً مع العلاقات التي تقيمها «الأشياء» في الواقع، وبالتالي كان سَيُفهم أننا إلى جانب البنيوية كلياً. لأنه، لو كان هناك مرجع للعلامة الإيقونية، فهذا

المرجع ليس «موضوعاً» مُستخلَصاً من الحقيقة، بل هو دوماً، وبداءةً، موضوع متثاقف[10].

سنتذكر النقد الذي وجهه نلسون غودمان (N. Goodman, 1968) إلى نظرية التشابه. من الواضح، في نظره كما في نظرنا، أن من المستحيل نسخ موضوع ما بشكل يبلغ الكمال؛ فمثلاً، إن كائناً بشرياً يمكن أن يوصف على صعد مختلفة: كمجموعة من الذرات، من الخلايا، كصديق... إلخ. إذا نسخنا شيئاً ما، فهو مظهر منتقى من الموضوع؛ وننشره في ملفوظ حيث يتشابك مع المضمون (content) تشابكاً لا ينفصم تعليقٌ (comment).

يقودنا هذا إلى تمييز شهير في علم الدلالة: هذا الذي أقامه موريس بين التعيين (designatum)، والتأشير (denotatum). وحده التعيين («الذي نأخذ علماً به»، موريس، 17 :1974) يشكل جزءاً من علم الإشارة، أما التأشير - «الموضوع الحقيقي والموجود» - فيكون مستبعداً.

هذا التعارض، مهما بدا واضحاً ومقنعاً، ليس كافياً مع ذلك: إذا كان الموضوع «الحقيقي والموجود» للاستبعاد بشكل مؤكد من

---

(10) لقد جزَّأ فوللي (1972) بحثاً من هذا النوع - لايزال غير كافٍ - فبحسبه، سيرورة الأيقنة قد تتضمَّن مرحلتين. إذ ليس مرجعُ العلامة الإيقونية منبعَ حافز، لكنه «شيء مُعلمم سلَفاً». ولخلق علاقة مُسوَّغة بين شكل التعبير وشكل المضمون، من خلال عملية تحويل (مصطلح سنعود إليه: الفقرة الخامسة)، ينبغي سلفاً أن نُنشئ الحوافز اجتماعياً، وأن نعلممها بتحديد خصائصها المعتبرة مُلائمة. والتحديد المنقول هكذا، والثمين، ليس كافياً تماماً مع ذلك: إذ تفسح مجالاً لافتراض وجود أشياء «غير مُعلمَمة»، وهي نوع من «متوحِّشين أخيار» العالَم الواقعي، إلى جانب الأشياء المُعلممة، أكَّدتها الثقافة. والحال أن كلّ ما عرضناه عن سيرورة الإدراك يُبيِّن أنه بدءاً من لحظة إدخالنا لمفهوم الشيء (الفصل الثاني، الفقرة الخامسة من هذا الكتاب)، فنحن في الثقافي، أي في السيميائي.

علم الإشارة، فتعريف التعيين يخلق مشكلة، ويغطي تناقضاً ما.

لنشرح موقفنا. لنتذكر أنه، في نظر موريس، «تعيين العلامة هو نموذج الموضوع الذي تشير إليه هذه العلامة، أي تمتلك الأغراض خاصية يستطيع المفسر أن يأخذ علماً بها وذلك عبر حضور ناقلة العلامة». هذا إذاً «ليس شيئاً، ولكنه صنف موضوعي، فئة قسم من الأغراض» (18 :1974). ومع ذلك، إذا كان التعيين قسماً، فهذا الصنف هو واقع مفعّل في أعمال التلفّظ الخاصة. ما يطرحه علينا موريس بعد بضعة أسطر: «ليس للعلامات التي تكون مرجعاً لنفس الموضوع نفس التعيينات (designata) بالضرورة، لأن تلك التي أحطنا علماً بها في الموضوع قد تتغير بحسب المُؤوِّلين. التساؤل عمّا يكون تعيين العلامة في موقف ما، يعني أن التساؤل عما تكون خاصيات الموضوع أو الموقف الذي أخذنا به علماً فقط بسبب وجود ناقلة العلامة» (18-17 :1974). نرى أن مصطلح التعيين يغطي شيئين، يجب التمييز بينهما جيداً: يغطي الفئة أو الصنف من جهة، فئات مجزأة بشكل مختلف إلى حد ما مستقرة ومحددة حسب الثقافات، ولكنها مبدئياً مستقلة عن أفعال القول، ويغطي من جهة أخرى تحقيق الفئة في موقف دلالي معين.

لهذا السبب سنتخلى، في ما يلي، عن مصطلح التعيين لنميز نسقيْ شيئين غالباً ما كانا يختلطان، حتى الآن، بمفهوم «مدلول إيقوني»: النموذج الإيقوني من جهة (الذي سنقربه من القسم) والمرجع من الجهة الأخرى. يشكل هذا المرجع تحقيق النموذج، ولكنه مع ذلك ليس «شيئاً» سابقاً لكل علم إشارة.

حديثنا عن الموضوع يوجهنا نحو تعريف ثلاثي للعلامة. ثلاثي من حيث إنه يستبدل البنيات الثنائية التقليدية (دال ـ مدلول، تعبير ـ محتوى) المطبقة حتى الآن على العلامة الإيقونية، علاقة بين ثلاثة

عناصر ستعرف بعد ذلك: الدال، والنموذج، والمرجع. تنعقد بين هذه العناصر الثلاثة علاقتان لثلاث مرات.

3.2.1. الإنتاج والاستقبال

ليكن M منوالا (مرجعاً) و لتكن I علامته الإيقونية.

من الممكن تفكيك I إلى مجموع من العناصرE أو نقاط مثلما يُعطي كل واحد، بالإضافة إلى تنسيقاته المتعلقة بالوضعية، قيمة العنصر على وحدة من الأبعاد الثلاثة المرئية[11]. مثلاً $E\ (x_1;y_1)$، واقعة في $x_1;y_1$ على سطح الصورة، قد يكون لها قيمة معينة من حيث الإضاءة، قيمة معينة من الإشباع، وقيمة معينة من التدرج: ستحدد هذه القيم الثلاث سهم التوجه اللوني لهذه النقطة. يجب أن يكفي هذا الوصف مبدئياً[12].

وإذ تجهزنا هكذا بوصفٍ تحليلي كامل لـ: I، نستطيع بالطريقة نفسها كتابة المنوال M ومقارنة النتيجتين. إذا كانت الصورة إيقونية، تتماثل بعض نقاط شبكة الصورة مع نقاط من شبكة المنوال، وبعضها الآخر لا. التماثل المعني سيُضبَط عموماً بوحدة أو تحويلات عدة t. مجموع عناصر I ستُتقاسم في مجوعتين فرعيتين I_1 وI_2 من مثل $I_1+I_2=I$ كما سيكون لدينا بين M و I_1 تحويل t_1:

من أين تأتي العناصر الأخرى، عناصر المجموع الفرعية I_2؟ لا يمكنها أن تأتي إلا من منتج الصورة، الذي سنعينه بـ P (الذي يمكن

---

(11) ما يتبع يُطوِّر ويُعِدّ إلى حدّ كبير ما اقترحه (Krampen 1973).

(12) على شرط أن تكون أصغر من ريشة الرسام، أي 200 ثانية زاوية. وسوف ينتج عن ذلك تجزيء للصورة وفق شبكة مُقطّعة عددياً. وستُعرَّف الخطوط، من دائرات وأنسجة، بشكل غير مُباشر من خلال هذا النظام، لأنها لا تُشكّل مُكوّنات نهائية للعلامة المرئية.

أن يكون آلة أو إنساناً). لكونها منتجات منP، ستكون هذه العناصر (بالمعنى الواسع للكلمة) تحويلات t_2 من P، وسنحصل على $P\ t_2 \rightarrow I_2$.

الترسيمة، الشاملة للعلامة الإيقونية ولإنتاجها ستكون إذاً:

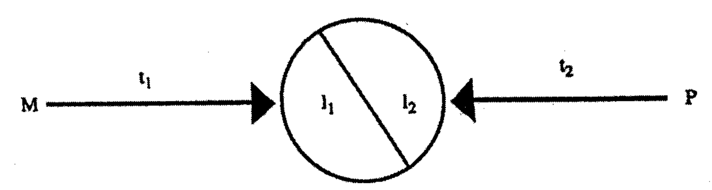


Figure 3. Production du signe iconique

الشكل 3. إنتاج العلامة الإيقونية

لهذه الترسيمة البسيطة ميزة أولى هي أنها تضع الصورة الكاملة I فوراً في وضعية وسيطة بين M وP. ولما لم يكن هناك أي سبب لاعتبار أن الجزء I_1 هو وحده الملائم، فالمرسل إليه يعتبر ويُؤوِّل جيداً I_2 كما I_1. كذلك يستطيع الصعود من I_1 إلى M بعكس t_1 وI_2 أيضاً إلى P عاكسين t_2. (تورنر يرسم تورنر بقدر ما يرسم الضباب على مِصَبّ). وحيث إن الناظر R موضوع في حضور بنية وسيطة، فهو نفسه متموضع في وضعية وسيطة.

وباختصار، تمتلك العلامة الإيقونية بعض خاصيات المرجع، توافقاً مع التعريف التقليدي (الذي سيكون معدلاً بالطريقة التي سنراها). ولكنه يمتلك أيضاً، ترابطياً، بعض الخاصيات التي لا تأتي من المنوال، ولكن من منتج الصورة؛ بقدر ما يكون هذا المنتج نفسه منمّطاً، تعمل العلامة مرة ثانية سامحة بالتعرف عليها. وأخيراً، إذ تُعلن خصوصيات أخرى غير تلك التي للمرجع، تُظهر نفسها متميزة عنه وتحترم مبدأ الغيرية.

إذاً العلامة الإيقونية، علامة وسيطة لها وظيفة إرجاع مُزدوجة: أي أنها تُرجِع إلى منوال العلامة وإلى مُنتج العلامة[13].

1. 3. توليف

للإجابة عن مجموع الانتقادات المصوغة في موضع مصطلح الإيقونية، يجب على المنوال المُتبنَّى أن يجيب عن مجموع المتطلبات التي صُغناها نحن وسابقونا في طريقنا، والتي سنعاود الرجوع إليها بانتظام هنا:

1. الانطلاق من مرجع لا يكون فيه (أ) «الموضوع الموجود حقيقة» ـ وهو خارج كل علاماتية، وخارج كل نظرية أيضاً ـ ولكن يكون (ب) منمذجاً مسبقاً لـ (ج) دون أن يكون مع ذلك قسماً غير قابل للتفعيل.

2. الأخذ بعين الاعتبار غيرية المرجع والعلامة، وبالتالي تحديد تلك الأخيرة بوصفها علامة.

3. الأخذ بعين الاعتبار أيضاً أثر التشاكل بين المرجع والدال، دون الوقوع في السذاجة الشيئية؛ وهو ما يعني أيضاً أن نأخذ بعين الاعتبار القرار الثقافي لتحديد أو لعدم تحديد ظاهرة سيميائية كمُتشاكِل مع مرجع[14].

---

(13) ولنُلاحظ مع ذلك أنه إذا كان تحويل **ت1 مرئياً حصراً، فتحويل ت2** ليست كذلك أبداً، حتى لو كانت نقطة وصوله مرئية. فهي تُعرّف مثلاً «طريقة» رسَّام، ولم تكن دراستُها حتى الآن مُعدّة بطريقة إيجابية أبداً.

(14) لأن علامة ليس كذلك إلا في فعل علم الإشارة الذي يُؤسِّسها في نوعيَّتها. وقد لاحظ أحدهم سنة 1962: «إن الخاصة التي تمتلِكها لفظة «ذهَب» في إمكان أن يحكّها رأس موس، لا تكفي لتجعل منها صورة للذهَب، التي يمكن أن تُحَكّ بالمِثل؛ هذه الخاصة لا تنتمي إلى الكلِمة بوصفها علامة» (Minguet, 1962: 46).

4. الأخذ بعين الاعتبار تعدد أشكال هذا التشابه، وبالتالي تنافر وهشاشة العلاقة الإيقونية، والأخذ بعين الاعتبار كذلك الطابع الثقافي لشيفرات التعرف على العمل في تحديد العلامة.

5. الأخذ بعين الاعتبار، على حد السواء فك الشيفرة (إذاً تحديد مرجع، سواء كان غائباً أم غير حقيقي على وجه الاحتمال) وتشفير العلامات الإيقونية.

6. الأخذ بعين الاعتبار تنوع التقطيع السيميائي العلاماتي (للدال، والنمط، والمرجع) المتغير بحسب ظروف الفعل السيميائي، وبالتالي بحسب نسبية مفهوم «الوحدة» الإيقونية[15].

سيُقسم العرض التالي إلى أربعة أقسام.

سنصِف أولاً، وبطريقة جد تركيبية، المنوال الذي أتينا على ذكره. وسوف نُقدِّم تعريفاً للعناصر الثلاثة التي توجد فيه ولعلاقات يعقدها في ما بينها (الفقرة 2).

بعد ذلك، سنتوقف قليلاً عند ثلاث مشكلات متمايزة يطرحها هذا المنوال (الفقرة 3). المشكلة الأولى هي مشكلة تسويغ العلامة،

---

(15) كما نرى، كنّا نُعمِّم البرنامج الذي اقترحه ج. م. فلوش: كيف يمكن أن تحتفظ السيميائية بفكرة «اعتباطية العلامة» وتأخذ في الاعتبار حقيقة أن بعض الصور تعطي انطباعاً بـ «وفاء» لـ «الواقع»؟ فرفض النظر إلى التصوير الشمسي على أنه «مُماثلة خالصة» لا يُعفي من إعداد نظرية للشروط السيميائية للظاهرة. وسوف نعتبر أولاً أن هذه «المُشابَهة» ليست إلا مؤثِر إحساس («وهم مرجعي») وليست بعضاً من قُدرة إعادة إنتاج. إذاً سيُعاد تعريف الإيقونية كنتيجة لمجموع خطوات خطابية تلعبُ على المفهوم، النسبي جداً، الذي تتصوّره كلّ ثقافة على أنه الواقع (فما هو مشابه في ثقافة ما لا ينسحب على ثقافةٍ أخرى!) وتلعب على الإيديولوجية «الواقعية» التي يتحمَّلها مُنتِجو هذه الصور ومُشاهدوها (خصوصاً المُشاهِدون). ونؤكِّد أن الأيقنة لم تَعُد «ملَكة» تخصُّ الصور، بل هي ظاهرة سيميائية يمكن أن نُصادفها من جديد في ضروب الخطاب، الأدبية مثلاً (1982 : 205).

الذي عزا إليه خطاب السيميائية الإيقونية، بصورة تقليدية، أهمية كبرى. هذا المفهوم سَيُضاء إضاءةً جديدة، حيث سنستطيع أن نضع نقطة نهائية على نقاش الفصل السابق.

المشكلة الثانية هي مشكلة علممة الوقائع المرئية أو لا علممتها. لهذه المسألة أهمية نظرية كبرى، بل أولية، لأنها تضع موضع التساؤل حتى مجرد وجود العلامة الإيقونية. ولكن لا نستطيع أن نحلّها على الفور، لأننا لا نملك الأدوات المناسبة لذلك. بطرحها، نعيد النقاش المستهل في الفصل السابق حول التمييز بين المشاهد الطبيعية والمشاهد الاصطناعية (الفصل الثالث، الفقرة 4). وأخيراً، يجب مقاربةُ مسألة تقفز حالاً إلى الذهن: ماذا يمكن أن يكون من اختلاف بين النمط الإيقوني والمدلول اللساني؟

بعد ذلك، سنتوقف مدة أطول عند مشكلتين تتطلبان عرضاً أكثر تفصيلاً.

المقصود أولاً هو تقطيع علامات وملفوظات إيقونية (فقرة 4). كما هو معلن، وعليه سنمدد، بمناسبة العلامة، العرض العام للتقطيع المفتوح في الفصل الثالث؛ إذ سنقوم به أيضاً في معرض العلامة التشكيلية (فصل 5).

ولكي نُنهي البحث، سنقترح على القارئ انتظاماً للتحويلات ـ بما أن التحويل هو واحدة من العلاقات التي تعقد في المنوال العام (الفقرة 5) ـ يفسر الطول النسبي لهذا التقسيم بعدة طرق.

أولاً، نرغب في أن يبقى بحثنا على درجة معينة من العمومية، تضمن صلاحيته لمجموع علامات التواصل المرئي. ولكن هذا لا يعني أنه ينبغي التضحية بالوصف الدقيق لتقنيات العمل ضمن التواصل: ليس من الخزي مراعاة الشروط الملموسة في ممارستها. سيقود هذا الوصف إلى تصنيف التحويلات التي لها مكانها إلى

جانب تصنيفات صيغ الإنتاج السيميائي التي اقترحها إيكو (1975 و1978).

بعد ذلك، بقي هذا الحقل الممتد حتى الآن أرضاً بكراً في مجموعه: عدة قِطع صغيرة فقط من أرضه كانت قد استُطلِعت، وكان من الواجب ملاءمة النتائج الجزئية الحاصلة، وذلك ضمن خطة شاملة. أخيراً، أدت تقنية المصطلحات المعالجة إلى تطورات من دون شك أطول مما كان يتمناه قارئ مستعجل.

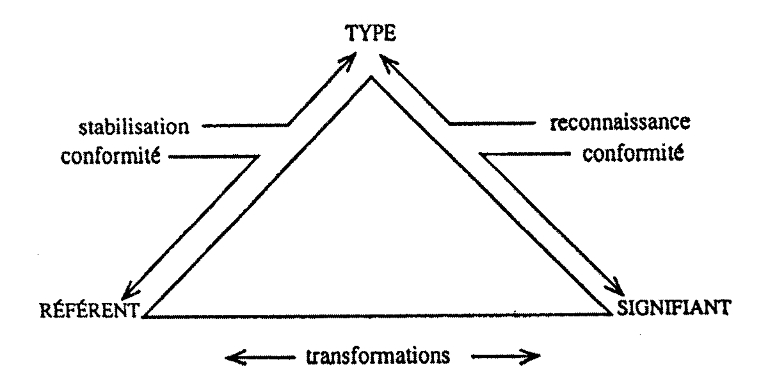
2. منوال عام للعلامة الإيقونية

1.2. ثلاثة عناصر

يمكن أن تُعرَف العلامة الإيقونية بأنها منتج لعلاقة ثلاثية بين ثلاثة عناصر. أصالة هذا النظام هي أن تفجر العلاقة الثنائية بين «دال» و«مدلول»، التي طرحت مشاكل مستعصية إلى هذا اليوم.

العناصر الثلاثة هي الدال الإيقوني[16]، والنموذج، والمرجع. سوف يسمح التمييز بين هذين الكيانين ـ المختلطين في الأغلب الأعم بمفهوم «الدال الإيقوني» ـ برفع الصعوبات المشار إليها أعلاه. تنعقد بين هذه العناصر علاقتان ثلاث مرات. هذه العلاقات هي من تلك التي يستحيل تعريف عنصر بمعزل عن تلك المرتبطة به (حيث إن كل واحد من تعريفاتنا الأولى يجب أن يعتبر موقتاً). هذه العناصر والعلاقات مصورة في الشكل 4.

(16) المُختلف في القانون - على الأقل تجريبياً - عن الدالّ التشكيلي، كما رأينا: يمكن لنمَطَي الدوالّ أن يشهدا المادّة نفسها، لكن مُكوِّناتهما مُختلفة، بِحكم أن شكلَيهما مُتميِّزان.



الشكل 4. نموذج للعلامة الإيقونية

القياس مع مثلثات علاماتية أخرى، وخصوصاً مع مثلث أُوجدن - ريشاردز، شيء مؤكد. غير أن المثلثين يشتكيان الاختلافات البارزة، وخصوصاً للمكانة المعزوّة إلى المرجع إلى العلاقة بين دال ومرجع، التي لها طابع أقل وسطية. ولهذا نصور هذا التقرير - الذي سنعود إليه - بخط مليء وليس مُنقّطاً[17].

1.1.2. المرجع: الذي هو هنا غرض البحث، تعيينٌ (وليس إشارة، بتعريف خارجي عن علم الإشارة)، ولكنه تعيين محقق. وبتعبير آخر، إنه الغرض المقصود ليس كحصيلة غير منظمة

(17) توافق ليس هو إلا اصطناع تخطيطي ينبغي ألا يُعطى دلالة لا يملكها، كالنقد الذي قام به - كما لو كان سلَفاً - فرانشيسكو كازيتّي (Francesco Casetti) (1972: 44):

«Rafforzata la linea nel segno iconico, anzi resa esclusiva, la verità non può piú essere data dal posto que l'entità occupa nel tutto, ma dalla realtà oggettuale di cui essa è insieme il supplente e la rappresentazione. La verità, insomma, non è piú la coerenza, ma è ancora l'adeguazione».

للمُحرِّض، بل كعضو في قسم و(هذا لا يعني أن يكون هذا المرجع بالضرورة حقيقياً؛ انظر Lavis, 1971). يُصلِح وجودَ هذا الصنف من الموضوعات وجودُ صنف للنموذج.

ومع ذلك يبقى النموذج والمرجع منفصلين: المرجع خاص، ويمتلك خاصيات فيزيائية. النموذج، بدوره، صنف، وله خاصيات مفهومية. فمثلاً، مرجع العلامة الإيقونية، قِط، هو موضوع خاص، والذي استطعتُ تجريبَه، مرئياً أو غيره، ولكنه ليس مرجعاً إلا بقدر ما يكون هذا الموضوع مضافاً إلى مقولة قارّة: الكائن ـ قِط.

2.1.2. الدال: هو مجموعٌ مُنمذَج من المُحرِّضات المرئية المُتطابقة مع نموذج مُستقِر، مُحدَّد بفضل سمات هذا الدال، ويمكن أن يرتبط بمرجع مُعترَف به، هو أيضاً، أُقنوم النموذج؛ إذ يقيم مع هذا المرجع علاقات تحويل (الفقرة 2.2.1).

3.1.2. مفهوم النموذج: سبق أن قُدِّم في الفصل السابق (الفقرة 2.2). المقصود هو منوال مُستبطَن، ومستقر، يشكل إذ يُواجه نتاج الإدراك، قاعدة السيرورة الإدراكية. والنموذج، في المجال الإيقوني، هو تمثلٌ ذهني متكون من سيرورة اندماج (يمكن أن تكون مكتوبة وراثياً). وظيفتها ضمان المعادلة (أو الهوية المتحولة) للمرجع وللدال، معادلة لا تعزى أبداً إلى مجرد علاقة تحويل. إذاً يرتبط المرجع والدال، في ما بينهما، ضمن علاقة نموذج مرافق (cotypie).

ليس للنموذج خصائص فيزيائية؛ إذ يمكن أن يوصف بسلسلة من المميزات المفهومية، التي يمكن لبعضها أن تتوافق مع المميزات الفيزيائية للمرجع (مثلاً، في ما يتعلق بالقِط، شكل الحيوان وهو نائم وجالس، أو على قدم واحدة، ووجود شوارب، ذيل، وخطوط)، وبعضها الآخر لا يتوافق مع نفس المميزات (كالمواء). هذه السمات

تشكل منتجاً استبدالياً تعابيره في علاقة حصيلة منطقية (مثلاً، النموذج «قِط» يحتوي نموذج استبدال الألوان ـ إما أسود، أو أصهب... إلخ. ونمط الوضعية... إلخ): $T = (a_1 \; U \; a_2 \; U \; a_3...) \cap (b_1 \; U \; b_2 \; U \; b_3...)$. سنرى لاحقاً أن نتاج الاستبدالات الذي يُعرِّف نموذجاً لا يحتوي عدداً ثابتاً من المفردات: يجب، ويكفي أن تسمح المُفردات المختارة بتعرُّف النموذج، بحسب سيرورة الإطناب الموصوف في الفقرة 3.3. من الفصل الثالث. كل مُفردة تشهد عدداً من المتغيرات بعدد محصور، ويشكل استبدالاً.

سوف تُعالَج مشكلة العلاقة بين النموذج المعرف هكذا والمدلول اللساني بشكل منفصل (الفقرة 3.3.).

2.2. علاقات ثلاث (مضاعفة)

تنعقد بين العناصر الثلاثة علاقات يمكن أن توصف وراثياً، (في سيرورة تشكيل العلامات)[18] أو تزامنياً، (في عمل الرسالة الإيقونية، سواء كانت مُرسَلة أم متلقاة)، سنكتفي هنا بمقاربة المستوى التزامني.

1.2.2. محور دال ـ مرجع

سنلاحظ أن هذا المحور يجمع المفردتين مباشرةً، وهذا ما

(18) قد نتمكّن، في السيرورة التعاقبية، من افتراض أولوية محور المرجع - النموذج: المرجع هو الذي يُنتِج النموذج، أو بدقّة أكثر، إن التجارب المتكرّرة للحافز (التي ستُعرف بأنها ستنحدر من مرجع، ما إن يعزو علم الإشارات هذا الوضع إلى منبع الحوافز) تستقِرّ في نموذج مُعَدّ. وبالتالي فللنموذج وضع تاريخي وإناسي، وهو ليس مُستقِراً إلا من حيث إنه يكوِّن منوالاً: وهذه ليست فكرة أفلاطونية. بالإضافة إلى استحالة مواجهة محور المرجِع - النموذج بمعنى واحد: ينبغي بالأحرى أن نأخذ في الحسبان علاقة جدلية بين نموذج (مُعَدّ أو قيد الإعداد) وتجارب المرجِع. فمن الجليّ أن تجربة واحدة يمكن أن تُفضي إلى إعداد نموذج، لكن هذا النموذج لا يمكن أن يحصل إلا على وضع افتراضٍ هشّ.

سوف يبعدنا عن المنوال اللساني. هاتان المُفردتَان، لكونهما تتمتعان بمميزات مكانية، فهما قابلتان، في الواقع، للمقايسة. مقايسة لا يمكن استبعادها باسم الراديكالية السيميائية التي استنكرناها. يتأسس على المقايسة ما يحتفظ به المنظرون الأكثر حدّة في خطاباتهم تحت اسم «الخداع الإحالي»: هذه الفكرة تقول: «إن بعض خاصيات الموضوع مترجمة في العلامات، بينما بعض سمات العلامة لاينتمي إلى الموضوع»[19]. وبتعبير أشد دقة، تكلم إيكو عن الموافقة بين طرازين من العلاقة الإدراكية. العلاقات التي تقوم عليها هذه المقايسة، أو هذه الموافقة، يمكن أن تسمى تحويلات[20].

أعطى يوغو فوللي (Ugo Volli, 1972)، وصفاً أولياً لبعض هذه التحويلات، إذ يحاول أن يفهم مفهوم التسويغ من خلال مصطلحات هندسية. غير أن لهذه التحويلات الهندسية مردوداً فظاً للغاية: يمكن أن تشرح مثلاً أن الحجم المُخفَّض بمقدار إيقونة قياساً إلى المرجع، لا يمنع التعرف على نموذجه، أو الأخذ بعين الاعتبار إنتاج الإيقونات الثنائية الأبعاد لمراجع ثلاثية الأبعاد، ولكنها تبقى قاصرة عن شرح إنتاج الإيقونات الأحادية اللون، وعن تضييق حقل الوضوح، وألعاب التباين، أو المعادلات بين الرسم والتصوير، وبين صورة ورسم هندسي معماري، وبين رسم ومخطط.

---

(19) ومن ثم تعريف - ممكنٌ نقده، كما سوف نرى - للإيقونية من حيث إنها متّصلة بعدد الخصائص المشتركة. فإذا كان الجزء المُشابِه واسعاً جداً، والجزء غير المُشترَك صغيراً جداً، حصلنا على خُداع البصر، وفعلاً لا يعود المُشاهد يُميِّز بين العلامة والشيء. وعلى العكس، إذا مال الجزء المُشترَك نحو الصفر، تغدو العلامة إيقونية أقلّ فأقلّ، ويجنح باتّجاه العلامة الاعتباطية (مثال: le lambel، فُتات شِعاري، وتمثيل لا يُكاد يُعرَف لمِزقة من قماش).

(20) إذاً لن نستخدم هنا تحويلاً بالمعنى الألسني (حيث تعني الكلمة العلاقة الحركية التي تقوم بين البنى العميقة التي تولِّدها القاعدة، وبُنى السطح).

يجب إذاً أن نضيف إلى تحويلات فوللي الهندسية، تحويلات تحليلية (في المعنى الرياضي للكلمة)، وجبرية (مؤسسة على تغيرات مُتعاظمة باطراد) بصرية (تأخذ بعين الاعتبار الوضعيات المتتالية للمرسل أو المشاهد من جهة، للنتاج وللمُحرِّض من جهة ثانية). لن نصف بالقائمة هنا مختلف العمليات هذه، وستكون مفصلة في الفصل 5.

لنلاحظ شيئين في النهاية. الأول: يجب أن تكون عمليات تحويل مضبوطة في الاتجاهين (دال ← مرجع ومرجع ← دال) بحسب ما نعتزم استقبال العلامة أو إرسالها. في هذه الحالة الأخيرة، طبقت قواعد تحويل لتطوير دال على قاعدة إدراك مرجع (محسوس وحاضر، أو مُشترَط). وفي الحالة الأولى، قواعد تحويل مُطبَّقة لتشترِط، على قاعدة خاصيات الدال، بعض خاصيات المرجع؛ إذ تتِمُّ إعادة البناء بتحويل هذه بواسطة معطيات يُزوِّد بها النموذج أو النموذج المثالي. لتكن أيقونة ذات بعدين لكائن غير معروف، ولكن يمكن تحديده كحيوان: معرفتي للعلاقة بين رسوم الحيوانات والحيوانات تساعدني على التسليم بثلاثية أبعاد النموذج.

الملاحظة الثانية ترتد بعيداً: يجب الإشارة إلى أن التحويلات التي ستوصف لا تُتيح فقط اعتبار الخداع المرجعي ـ هذا الذي يوحد بين دال ومرجع ـ بل تُتيح احتساب معادلة الدالين أيضاً: أي معادلة بين صورة ورسم بالقلم الرصاص، وبين بطاقة وصورة جوية، وهكذا دواليك. إذاً المنوال مفرط القوة قادر جداً. ليست ظاهرة تحويل بذاتها هي التي تعطي فعلَ الرؤية وضعَ الدال أو المرجع: سوف نرى أن عملية الإسناد هذه من نسق آخر.

2.2.2 .محور المرجع ـ نموذج

يوجد على هذا المحور علاقة استقرار واندماج. العناصر المناسبة مستخرجة من التماس مع المرجع مُضافة في الاستبدالات

المكونة للنموذج. في الاتجاه الآخر (من النموذج إلى المرجع)، يمكن أن نعزل عملية مشكّلةً من اختبار الملاءمة تتطابق إوالياته، مع إواليات العلاقة الثالثة.

3.2.2. محور النموذج ـ دال

بما أن المنوال هو مجموع من نماذج الاستبدال، فالمُحرِّضات المرئية يمكن أن تكون موضوعاً لاختبار المطابقة، قد يجعل وقد لا يجعل من هذه التظاهرات المحسوسة أقانيم من النموذج. هذا على الأقل إذا وُضعنا في منظور يستبعد دراسة نشوء الدال. كان مُمكناً، من هذا المنظور، التحدث عن تحقيق النموذج، وهذه عملية تهدف إلى انتقاء عنصر في استبدالات النموذج. ويجب ألا يُخلَط التحقق مع تحويل: للتعبير عن هذا بصورةٍ أبسط، لا نرسم (أو نُصوِّر) نموذجاً أبداً.

ولو عرضنا للمحور من الاتجاه المعاكس، باتجاه دال ـ نموذج، فسوف نتكلم عن التعرف على النموذج. يقوم اختبار المطابقة هنا على مجابهة موضوع (مفرد) بمنوال (عام حدّياً). بما أن النموذج مبني تحت شكل من الاستبدال، فإن مواضيع كثيرة يمكن أن تتوافق إلى نموذج موحد (بصفة دال أو مرجع).

إن معايير التعرف هي من طبيعة كمية وكيفية: إذا كان عدد السمات التي تسمح بالتعرف تلعب دوراً مؤكداً، فإن طبيعة هذه السمات ليست بأقل أهمية. وبذلك يغدو من اليسير التعرف على نموذج «قِط» إذا حضرت سمات محددة تعتبر متوافقة مع نماذج «شوارب» و«أذنين مثلّثية»، وليس من الضروري أن يكون النموذجان حاضرين معاً. يمكن تلخيص المشكلة على الشكل الآتي: لا يوجد نتاج ضروري من سمات التحديد، ولكن ضرورة بلوغ معدل أدنى من التحديد، معدل يمكن بلوغه من خلال الجمع الحُرّ مبدئياً بين عناصر، نماذجها محدودة العدَد.

المشكلة العلاقة هذه بين النموذج والدال أهمية عظمى في السيميائية العامة. فقد بيّن إيدلين (Edeline, 1972) أن وحدة الترابط يمكنها، في علم الدلالة العام، أن تصاغ لغوياً في مركّب أدنى، وهي قادرة على أن تأخذ أشكالاً تسمى إسنادية (الأرض كروية) وأشكالاً تسمى فعلية (يسيل الماء)[21].

كانت فائدة هذا النقاش جذْب الانتباه خاصةً إلى الأصل الإدراكي لنظام الحد الأدنى هذا[22]، وإلى المنوال الغشتالتي لتمييز كيان (مسند إليه) انطلاقاً من نوعية عبر ـ محلية (مسند).

كل تعرّف على النموذج انطلاقاً من الدال (ونحن نتحقق منه بيسر في مشهد طبيعي) هو بالضرورة علاقات ظرفية، استناداً إلى

(21) فلْنستأنف، في ضوء هذا المكتسَب سيرورة التحليل المُفضِي إلى تحديد نموذج (انظر: الفصل الثالث، الفقرة 3.3. من هذا الكتاب) ويرتسِم مُخطّطه كالآتي: حضور الخط ← I1 يستلزم D_2 D_3 ← التحقُّق من هذا الحضور ← قبول أو رفض. فلنأخذ عبارة «الذهب يلمع»، التي تحتوي ماهية ونوعية، نموذجاً ومُعرّفاً، مُسنَداً ومُسنَداً إليه (بحسب المصطلحات المُستخدمة). هذه العبارة تسمى استنباطية، لأنها تنتقِل من النموذج إلى الحُدوث، من التوسُّع إلى الفهم. لها شكل وظيفة توزيعية، ويمكن أن تُعامَل بالتوافق مع حساب أنواع المسنَد إليه. ويمكنها أيضاً أن تُصاغ بمفردات الفئات، مما يجعلها خاضعة لحساب الفئات (بحسب (Blanché, 1957)، الفقرة 47: «الانتماء إلى فئة يُماثِل وظيفة إسنادية [...]. وحساب الفئات هو مُجرّد تبطين لحساب المُسنّدات [...] فلِلمُسند (الأحادي) فهم واحد هو **الخاصة** وتوسُّع واحد هو **الفئة** [...] وفهم وظيفة إسنادية، هو معناها»). فليكن هنا: «ذهَب ينتمي إلى... [أشياء لامعة]» للانتقال من الحُدوث إلى النموذج. وضع يوجد فيه مُتلقّي الصور (مع التحفُّظ المُعبَّر عنه في الهامش رقم 22 من هذا الكتاب)، يجب قلب التركيب. لكن العلاقة المستمرّة للتركيب الأصغر ليست متناظرة (كما سيكون تطابُق ما مثلاً)، مما يُترجِم الحكمة الشعبية حين تؤكِّد أن «ليس كُل ما يلمع ذهباً»؛ فحضور المُعرِّف «بريق» لا يكفي لاستنتاج الشيء «ذهب»: علاوةً على أن شيئاً لامعاً يمكن أن يكون «ذهباً».

(22) لنلاحظ أن للتركيب بُعداً خطيّاً، مما يجعله مُتعامداً مع كلّ صورة. لكن التركيب يُترجم هنا عمليات مُنتِج الصور - الذي لا يعمل إلا انطلاقاً من النموذج - وكذلك عمليات المُشاهد.

المكانة المنطقية للمصطلحات، العلاقات والسيرورات المُتضمَّنة في عمل العلامة الإيقونية.

3.2 وخلاصة القول، يمكن أن تعرّف مهمة العلامات الإيقونية بأنها إنتاج، على القناة المرئية، مظاهر المرجع، بفضل تحويلات مطبقة بطريقة تكون معها نتائجها متوافقة مع المنوال المقترَح من النموذج المتطابق مع المرجع (نموذج مرافق). أما استقبال العلامات الإيقونية فيحدد مُحرِّضاً مرئياً كمنبثق من مرجع يتقابل معه بواسطة تحويلات ملائمة؛ إذ يمكن أن يُسمَّى كلاهما مُتطابقَين، لأنهما متوافقان مع نموذج يأخذ بعين الاعتبار التنظيم الخاص لخاصياتها المكانية.

3. ثلاثة أسئلة يتنازع فيها

1.3. هل يبقى مفهوم «التحفيز» فعالاً؟

قد تُبطل نتيجةٌ ما غير مُتوقعة من هيكلة ثلاثية للعلامة الإيقونية، مفهومَ التسويغ، كما تم إحياؤه في مناقشات طويلة (موقعة بأسماء بيرس، وموريس، وغودمان، وغريماس، وإيكو... إلخ). ينقل هذا المفهوم غموضاً مزعجاً، يأتي من حقيقة أنه أُريدَ حبسُه في تعريف أحادي. من المهم في الواقع، تمييز تحقيقه على المحور دال ـ مرجع من جهة، وعلى المحور دال ـ مرجع من جهة ثانية. في الواقع، عادة ما نعني بكلمة تسويغ، في الوقت نفسه، هوية فيزيائية جزئية للدال مع المرجع (كون هذه الهوية الجزئية قابلةً للوصف عبر تحويلات)، ومطابقة مع خصائص النموذج. ومن قبيل عدم تمييز هذين المحورين استطاع إيكو تأكيد أن العلامة الإيقونية ليس لها «أي عنصر مادي مشترك مع الأشياء»: حقيقة بالنسبة إلى المحور الثاني، ولكنها تبسيط مفرط بالنسبة إلى الأول.

يمكننا إذاً، صياغة مفهوم التسويغ عبر جملتين كما قدّمه من سبقونا. ولكن كل واحد من هذه التعريفات، يؤدي إلى طريق مسدودة إذا عزلناه عن الآخر. (أ) بالنسبة إلى المرجع، يمكن أن يقال عن دال إنه مُسوَّغ عندما يمكن أن نطبّق عليه تحويلات تسمح باستعادة بنية المرجع (ضمن شروط ستشرح لاحقاً). ولكن هذا النموذج من الروابط وحده، لا يجعل من هذين العنصرين دالاً ومرجعاً. وإنه، من دون علاقة سيميائية، تفقد فكرة التسويغ كل ملاءمة لها. (ب) بالنسبة إلى النموذج، استطاع دال ما أن يسمى مُسوَّغاً عندما كان متوافقاً مع النمط، الذي يسمح بالتعرف إليه. ولكن هذه المطابقة وذاك التعرّف يحصلان على أساس تعريف موسوعي. ليس للمنوال، بطبيعة كونه نمطاً مجرداً، خاصيات فيزيائية، وليس قابلاً للقياس مع الدال، ولا نستطيع، بالمعنى الدقيق للكلمة، أن نمثل النموذج. إن الربط بين النموذج والدال اعتباطي، كما كان قد أوحى به غودمان.

على نحو ما أشرنا إليه (خصوصاً عبر البرهنة بالخلف تغلق الجملة (أ))، لا يتحقق التعليل إلا عندما يراعى شرطا التحويل والمطابقة بشكل فوري. فإذ يتعاضد هذان الشرطان، يتصاعدان بالتدريج : الأول ـ تحويلات ـ ملحق بالثاني - المطابقة ـ لأننا، لكي نستطيع التكلم عن التعليل على المحور الأول، من الضروري أن تكون تحويلات مطبقة بحيث يبدو المتحوِّل والمحوَّل متطابقين مع النموذج نفسه . وهكذا نتوقع هنا، اعتراضاً سهلاً يمكن أن يُصاغ على الشكل الآتي: على اعتبار أن أية متوالية من تحويلات يمكن أن تطبق على تصوير فضائي، فإن أي موضوع يمكن أن يدعى مُسوَّغاً بالقياس إلى آخر (أمام رسم ما لقبعة عسكرية، يمكننا أن نؤكد: «هذا غليون»). يجب إذاً الإشارة إلى أن تحويلات ـ والتدقيق هنا

أساسي ـ يجب أن تحافظ على النمط المرافق، أي أن تحتفظ للدال ببنية بقدر ما تبقى محددة كأقنوم للنموذج الذي يكون مرجعه أقنوماً أيضاً.

2.3. متى تكون الواقعة المرئية إيقونة؟

يمكن أن تصاغ هذه المشكلة الهامة والأخيرة بعبارات أكثر دقة: ما الذي يُثير، لأنه سلسلة من المُحرِّضات المرئية، عملية إضافة مرجع إلى هذه المُحرِّضات، ما الذي يجعل منه علامة؟ سؤال قلما طُرح، على الرغم من أنه أولي.

لأن ربطاً كهذا ليس ضرورياً بالبداهة. فإذا التقيت بِقط، لا أقول لنفسي عموماً: «هذه إيقونة لصورة قِط»، كما كان غودمان قد لاحظ. ولكن يمكن أن يكون غودمان قد نصّب قاعدة ما هو فوق ذلك واقعة قائمة على تجربة. فليس في الموضوعات، حقاً، ما يجعلها مهيأة لتأمين دور الدال أو دور المرجع. والجملة المعاكسة ممكنة: يمكن للجسد الإنساني أن يكون علامة (فن الجسد، مثلاً). تقود الصنمية أحياناً إلى هذا الانحراف السيميائي (؟)، حيث يغدو الموضوع الأول والحقيقي للشعور أمراً لاتزال الغالبية العظمى تعتبره البديل (الإيقوني احتمالاً) لشخص، لن يكون للمسحور، إلا إيقونة باهتة لما تمتد إليه نيرانه. وفي النهاية إن موضوعاً مصنفاً اجتماعياً كعلامة، كلوحة مثلاً، يمكن أن يكون المرجع لعلامة أخرى...

لا شيء في تحويل ذاته، يخلق العلاقة الإيقونية. سنرى أن قواعد التحويل التي تحدثنا عنها تهتم بعلاقات مؤسسة بين دوال الإيقونتين (الصورة الجوية والخريطة)، التصوير والرسم بالقلم... إلخ)، أكثر من هذه التي تقوم بين مرجع ودال. إن هناك علاقتين ينبغي عدم المبالغة في تقدير فروقاتهما: المرجع المعني هو، من جهة، منوال مرئي سلفاً، ناتج عن تطوير إدراكي مشفر، ومن جهة

أخرى، يعتبر الدال، في كل نظام سيميائي، ليس بحقيقة فيزيائية بل يعتبر منوالاً نظرياً (مُطوَّراً هنا أيضاً باصطلاح إدراكي) آخذاً بعين الاعتبار المُحرِّضات الفيزيائية.

إضافة إلى أن الأدب السيميائي، مليء بالأمثلة التي يتلقى فيها نفس الموضوع التجريبي دورياً، موقع المرجع أو الدال. فما إن توضع هذه الموضوعات في الواجهة، بالوقت عينه الذي تكون فيه غير مؤهلة كموضوعات، حتى تغدو علامات، وكانت قد سبق أن لفتت انتباه أبراهام مولس، وحتى هذه العلامات التي سمّاها أمبرتو إيكو بالعلامات العرضية لأنها متكوِّنة عرضياً من نفس جوهر المرجع المحتمل، كالقارورة الفارغة التي أُشيرُ إليها في المطعم لأطلب أخرى مليئة.

وفي نهاية المطاف، لا يمكن أن تكون مشكلة عدم ضرورة علاماتية المثيرات المرئية ـ وبتعبير أبسط، عدم ضرورة التمييز بين الموضوع والعلامة ـ إلا تداولية. ولنستعيد مثالاً غدا شهيراً بفضل إيكو، فكأس البيرة لن يكون معتبراً كعلامة، بل كموضوع، إذا كان سائله يروي عطشي، وإذا كانت برودته تطرّي راحة يدي. وبالعكس سنواجه علامة إذا كان استعمال الموضوع ليس ممكناً إلا بمساعدة إسناد مجموعة من الخاصيات إلى هذا الموضوع، مختلفة عن الخاصيات المُدرَكة: حليماتي الذوقية لا تدرك طعم ولا حرارة بيرة مصورة، ورغم ذلك فإن الخاصيات الغائبة (الطعم، الطراوة)، المرتبطة في الموضوع بخاصيات مدركة (ألوان، مثلاً)، يمكن أن يسيل لها لعابي. (هذا الارتباط كما رأيناه هو جزء من تعريف الموضوع؛ انظر الفصل الثاني، الفقرة 5.) حيث يكون التردد ممكناً أحياناً. يمكن أن تخدعني علامة: لكنها حينئذٍ لا تعود في نظري علامة موضوع، بل الموضوع ذاته.

يمكننا القول بوجهٍ عام أن ثمة، في بعض التواصل، إشارة إخطارية (بالمعنى الذي قدّمه بريتو) غائبة ضمن أخريات. في عدد من الحالات، الإشارة واضحة، إذ يشرحها اصطلاح. يكمن هذا الشرح في «الإطار»، بالمعنى العريض للعبارة. هذا الإطار هو من نسق العلامة: قواعد تماثيل، أماكن خاصة، صيغة الإنجاز الخاصة، إشارات لسانية. علبة كبريت ليست علامة على علبة أخرى. ولكن إذا كنت أجهل ما يمكن أن تكون عليه علبة الكبريت وقد قدّموا لي واحدة منها، فهذا الموضوع المعروض يغدو علامةً على صنفه، بانتقاء مجموعة من خاصياته (العلبة الموسومة بـ «غولواز» تكون، في السياق المختار، صالحة لكل العلب الأخرى، سواء بيلجا أو دينهل). عندما أظهرُ موضوعاً لأجعل منه علامة، فأنا أُجرِّده من بعض وظائفه، وأعيد تنظيم فهرس خاصياته: إنه سياق معين يدير هذه التغييرات (حيث تتدخل قواعد لسانية، واجتماعية، وإيماءات. .. إلخ)، بحيث تتعلق الإيقونية بمعرفة قواعد استعمال المواضيع، قواعد تُمأسِس بعضاً من هذه المواضيع في علامات. رغم ذلك فالإخطار ليس جلياً دائماً كما في حالة الإطار، مثلما أظهره المثال الأخير.

يجب من الآن وصاعداً تعميم النظرية التفسيرية. يمكن تقديم فكرة أن كل مُحرِّض مرئي خاضع لاختبار عمل الإشارة، حيث تتأثر نتيجتها باعتبارات تداولية مؤسسة على خاصيات الموضوع التي ليست هي مكانية بالضرورة. إن كأس البيرة، في الملصق الإعلاني، التي تحتوي على سلسلة من السمات الخاصة بالموضوع، يمكنها جيداً أن تسيل لعابي، ولكن بعض هذه الخاصيات يشير لي إلى استحالة إخضاعه لأية استعمالات اجتماعية قد تخضع لها كأس البيرة، ولذلك تبرهن لي سميائيتها. نرى إلى أي حد يُسوِّغ نفسَه العنوان

الذي أعطاه فان ليير (H. Van Lier, 1980) لكتابه الأخير، عندما جعل من الإنسان الحيوان الموسوم: ألا يظهره تفكيرنا ملتزماً في بحث دائم وقلق عن علم السياق الدلالي للعلامة[23]؟

3.3. نموذج إيقوني ومدلول لساني: أين الاختلاف؟

نتذكر الفضيحة التي أثارها رولان بارت في كتابه (Eléments de sémiologie) (1965) قالباً معنى جملة مشهورة لسوسور. فبينما كان هذا الأخير يصوِّر اللسانيات كجزء من علم أكثر اتساعاً سُمِّي بالسيميولوجيا، كان على تطور هذه اللسانيات أن يقود الكاتب إلى قلب العلاقة الإلحاقية. كان يريد القول هنا: «إن على اللسانيات أن تكون، كما توقع سوسور (Godel, 1957: 124)، «النموذج العام لكل سيميولوجيا»، إضافة إلى أن اللغة الواصفة العامة وحدَها تحتوي بذلك، في مستوى مضمونها، كل أنظمة العلامات الأخرى.

لقد لفتنا الانتباه غير ذي مرة إلى أخطار الإمبريالية اللسانية، وانتقدنا موقف أولئك الذين يدَّعون اقتياد كل نظام اتصالات أو معنى دلالي إلى ما يمكننا قوله عنه. موقف نجده عادة (انظر الفصل الأول الفقرة 3.4.) عند هؤلاء الذين يهتمون بتحليل الصورة. صاغ غريماس وكورتيس أيضاً النقد، الذي يربط بوضوح، الإمبريالية اللسانية بمفهوم التسويغ: أن نرى في السيميولوجيا المرئية «تحليلاً هائلاً للعالم الطبيعي»، يعني إنكارها كما هي: «يتكون تحليل سطح مسطح مترابط، بحسب هذا المنظور، من تحديد العلامات الإيقونية

(23) ومع ذلك يصلح مفهوم النموذج لأشياء العالَم الطبيعي. إذ تتطابق مادونا مع نموذج «امرأة». ومع ذلك، ليس النموذج مأخوذاً هنا في العلاقة المُثلَّثة التي وصفناها، وبالتالي الشيء ليس مرجعاً.

وتحويلها إلى مُفردات لغة طبيعية؛ وحينئذٍ ليس مدهشاً أن يكون البحث عن مبادئ لتنظيم العلامات المعروفة كذلك، مدعاة لأن تختلط بمبادئ معجميتها، وأن يتحول تحليل لوحة، مثلاً، بشكله النهائي إلى تحليل خطاب عن اللوحة» (177 :1979؛ الأيقنة ((iconicité)

علينا إذاً، ونحن نحتفظ بمفهوم التعليل ـ رغم الحدود التي وجدناها ـ أن نعود إلى سؤال لم يعدَم القارئ أن يطرحه في ما يتعلق بالنموذج الإيقوني: أليس ما وصفناه تحت هذا الاسم، في جوهره، هو المدلول اللساني؟

سوف نُجيب بـ «لا»، مستحضرين برهانين. الأول مستوحى من اختبار علاقات معقودة على التوالي بين النموذج الإيقوني والمدلول اللساني؛ ويتأتى الثاني من امتحان الدور الذي تلعبه اللغة الواصفة الكونية.

الحجة الأولى منهجية وهي، لتدقيقها بصورة أفضل، من نوع بنيوي. لا يقيم النموذج في بنية العلامة الإيقونية النوع نفسه من العلاقة مع الدال والمرجع إلا في العلامة اللسانية: إنها بمثابة الضامن لعقد يربط بين الدال والمرجع القابلين للقياس (وهذا ما أسميناه النموذج المرافق). وإذ إنه لا يشغل المكان نفسه في البنية، ينتج بالتالي، أن النموذج ليس له الطبيعة البنيوية عينها.

تقوم الفكرة التالية على الحجة اللسانية الواصفة التي استحضرها بارت. يمكن طبعاً «لمصطلح إدراكي» (لكي نستخدم تعبير أرنهايم) أن ينتج دوماً مدلولاً لغوياً، بحكم أن لعالم المحتوى خاصية التبدل والتغير التي نعرفها: يسمح هذا المحلل لنفسه بأن يستخرج المدلول «الطلينة» من مُلصق إعلاني كما يمكن للاهوتي أن يتلاعب بمصطلح «تحويل القُربان».

وفي الواقع، يمكن أن يوجد تراكب بين نموذج ومدلول لساني، بالمقياس الذي يكون فيه الإدراك، مرتبطاً بالمعرفة، قابلاً لأن يكون ملفوظاً وحيث يمكن للسانية، من جهة أخرى، أن تُوحي لإدراكنا بتقطيعاتها.

ولكن هل يمكن أن نستخلص من ذلك، قانوناً، مفاده أن لكل مدلول علاماتية أياً كانت، ما يطابقه في اللغة؟ إن إعادة الصياغة على هذا النحو ممكنةٌ دوماً، وتوجد في الواقع، عند المحلل. تُظهر الملاحظة جلياً بأن مستوى المحتوى هو، عند نفس الفرد، مُبنينٌ بشكل يختلف بحسب تعلُّقه باللغة أو بالإدراك المرئي: أرنهايم، الذي عكف على هذا الموضوع في كتابه **التفكير البصري** (1969)، يذكر بحق أنه يمكن امتلاك النموذج «استدارة» دون أن نعرف الكلمة / دائرة/.

ومن جانب آخر، واقع أن النموذج الإيقوني الذي يمكن، على الدوام التعبير عنه لفظاً، يجب ألا يجعلنا ننسى أن العكس ليس صحيحاً: أي لا يمكن أيقنة أي مدلول لغوي كان.

إن هذه الكثرة من الحجج إذاً، لنتجاوز الملاحظة السطحية (التي تهمس لنا أن النموذج الإيقوني «قِط» هو المدلول الألسني «قِط») إنما هي لنحتفظ بفكرة أن هاتين العلامتين تُقطّعان مخطط المحتوى بشكلٍ مختلِف.

تلتحق بنيتا المحتوى هاتان طبعاً بالموسوعة الخاصة لثقافة معينة. على هذا المستوى فقط نستطيع حل النزاع، الذي عفا عليه الزمن، حول أولوية اللساني أو الإدراكي. فمن جهة، استطعنا أن نخيِّم على الوضعيات اللفظية المفرطة التي استوقفت سابير وورف، والتي شغلت بارت أيضاً؛ ومن جهة أخرى، استطعنا القول: «إن التقطيع اللساني كان يمكنه أن ينشأ من مغامرات إدراكية، سمعية أو بصرية». وهي وضعياتٌ نفضل منها، للأسباب التي قلناها، تلك

المتعلقة بالتفاعل بين البُنى المعرفية والمُحرِّضات. هذا التفاعل هو بالضبط الذي خلق تمثُّل العالم الذي هو الموسوعة، التي يُلحَق بها علم الدلالة اللساني، وفهارس النماذج الإيقونية.

4. تقطيع العلامة الإيقونية

قدّمنا في مقاربتنا لتقطيع العلامة الإيقونية والتشكيلية، منوالاً من العلاقات المتراتبة بين الوحدات، وأطلقنا الاسم العام «محدِّدات» على الوحدات التي تعطي قيمتها لوحدات أخرى. وقد أتت اللحظة لتطبيق هذه المفاهيم على العلامة الإيقونية المعروفة بخصوصيتها. سنقوم بهذا مستعينين بسلسلة من المفاهيم التي ستكون محددة، والتي سننظمها في اللوحة التالية.

مستوى	دال		نموذج
م + 1	وسم	كيان قوتي	فوق نموذج
م	وسم	كيان	نمط
م - 1	وسم	كيان فرعي	تحت نموذج

الجدول 5. تقطيع العلامة الإيقونية

لمبدأ التعاضد السوسوري بين المدلول والدال هنا تطبيقات بحيث، ونحن نتناول تباعاً الدال النموذج، سنصادف هنا وهناك مشاكل مشتركة بين هاتين الفئتين.

1.4. بنية الدال

1.1.4. كيانات، وكيانات فرعية، وكيانات فوقية

يتمظهر النموذج في دوال قابلة للترابط في وحدات من مستوى أدنى.

ولكن هذا الترابط يمكن أن يحصل بطريقتين متميزتين. بحسب الطريقة الأولى، نحصل على وحدات هي نفسها دال العلامة الإيقونية (مثال /رأس/ يتفكك إلى /عين/، و/أذنين/، و/أنف/ ؛ وبحسب الطريقة الثانية، لا تتطابق الوحدات المحصَّلة مع أي نموذج، ولكنها تستسلم لكتابتها كخاصيات شكلية بسيطة تسمح بتعرّف النموذج (مثال /رأس/ موصوف كتنسيق مُنحنيات ومستقيمات تعقد في ما بينها هذه العلاقة أو تلك). في الحالة الأولى، سنتكلم عن التفكيك إلى كيانات فرعية، وفي الأخرى عن التفكيك إلى سمات[24]، إذ يشكل كلٌّ منهما محدِّدات الدال الإيقوني. تتوافق سماتنا مع الخاصيات الشاملة لـ بالمير، على حين أن وحدات عائلة الكيانات تتطابق مع وحدات هيكلية.

إذا سمينا دال نموذج واقع على مستوى n كياناً[25]، فسوف نُسمي بالتالي كيانات فرعية وحدات المستوى n-1 المتأتية من تفكيك داله، عندما تتطابق هي نفسها مع نموذج. وبالتالي يتطابق الكيان الفرعي لوحدةٍ محددة مع مرجع، قابلٍ للاندماج المستقر مع مرجع آخر مطابق لنموذج مستقر. الدال /رأس/ مُترابط حيث إن /عين/ و/أنف/ يُحددان هذا الدال مشيرَين إلى مراجع قابلة للاندماج مع المرجع «رأس» ومتوافقة مع الملامح التي تُكوِّن النموذج «رأس».

إذا كان يمكن لكل كيان فرعي أن يتمفصل بدوره مع مستوى 2-n، في وحدات فرعية جديدة، يستطيع الكيان الأول في الاتجاه

---

(24) ليس للكلِمة هنا معناها في علم الأصوات، حيث يُعيِّن السّمة المميّزة، الذي يُميِّز، في غيابه وفي حضوره، سلسلتَين من ملامح هي نفسها مميِّزة.

(25) يجب أن تُفهَم هذه الكلِمة بالمعنى الذي يُعطيها إياه مُعجَم *Robert*: «شيء محسوس يُعتبَر كائناً مُزوَّداً بوحدة مادية وفردية على حين أن وجوده الموضوعي ليس قائماً إلا على علاقات».

الآخر، أن يجتمع إلى كيانات أخرى ليخلق، في مستوى n +1، دوال جديدة سوف نسميها كيانات فوقية: الـ /رأس/ كمكوِّن لـ / الجسم/ ، والجسم كمكوِّن لـ /زوج/ ، أو لـ /لزمرة الفروسية/ ، أو لـ /الفصيلة العسكرية/ (n+2) وهكذا دواليك.

2.1.4. محدِّدات ومحدَّدات: وضعية عائمة (غير مستقرة)

من تحصيل الحاصل أن وضعيات المحدِّد (الكيان الفرعي قياساً إلى الكيان)، والمحدَّد (الكيان قياساً إلى الكيان الفرعي)، ليست أبداً ثابتة؛ وهذه الملاحظة تنسحب أيضاً على مستوى النموذج. في رسالة إيقونية كهذه، أو في وصف كهذا للرسالة نسميهما سياق A، مثل ذلك العنصر الدال سيشار إليه كمحدَّد، ومنذ الآن كل العناصر الملحقة به في هذا السياق ستوصَف كمحدَّدات (مثالُ رسمٍ يكون فيه الـ /رأس/ كياناً، والـ /عينان/ ، والـ /فم/ كياناتٍ فرعية). وفي سياق آخر مثل هذا (سياق B)، يمكن أن يكون دال يرجع إلى الموضوع الملحق في السياق A محدَّداً، وسيُقطَّع بدوره إلى محدِّدات (مثال: مخطط ضخم لـ عين، حيث تكون /عين/ كياناً و/الأهداب/ ، و/بؤبؤ العين/ . . . إلخ، كياناتٍ فرعية). في سياق آخر أيضاً (سياق C)، الدال الذي كان معرَّفاً في السياق A سيكون وضعه ملحقاً ومحدِّداً منذ الآن (مثلاً: الـ /رأس/ في /خيال شخص/). الوضعيات المتبادلة للمحدِّدات والمحدَّدات ثابتةٌ، كما نرى، من خلال حجة أولى: التنظيم الخاص لرسالة إيقونية وللمعلومة المشفرة فيه[26].

---

(26) يمكننا ملاحظة أن في كل عبارة إيقونية، أو في كل نموذج إيقوني، تستقبِل الحوافز غالباً وضعاً مُطابِقاً من طرَف المُستخدِمين. إذاً ثمة إجماع ثقافي يُقيم طرازاً من تراتُب وحدات، والوحدات الكبرى، والوحدات الفرعية، كأن يُختزَل هامش عدَم الدقَّة =

لكن يتدخل مقامٌ آخر، مقامُ المعوقات الثقافية التي تنيخ بثقلها على النماذج المكتوبة (typothèque).

لأنه إذا كان تغيّر التقطيع بين محدَّد ومحدِّد، من حيث المبدأ، لا يعرف حدوداً، لا في البداية ولا في النهاية، فإنه في خضم الواقع، يكبح السيرورة تنظيمُ خزان النماذج نفسه. وهكذا، لكي نُتابع الاستفادة من نفس المثال، إذا كان /أنف/ محدِّداً للـ /رأس/ في السياق A، ففي السياق B، يمكن بالتأكيد، أن يصبح محدَّداً تصير محدِّداته /قصبة الأنف/، /جناح الأنف/ ... إلخ. رغم ذلك نرى أنه من الصعب، خارج سياقات خاصة جداً (بحث في الطب أو في علم الفراسة، أو كتاب بمخطط ضخم)، أن ندفع التحليل أبعد من ذلك، وأن نجعل، مثلاً، من /جناح الأنف/ محدَّداً. لن يتطابق ذلك الدال، في الواقع، في الكفاءة الأكثر شيوعاً، مع نموذج مستقر ومستقل بشكلٍ كافٍ (التسمية اللسانية للموضوع جناح الأنف توحي من ناحية أخرى بغياب الاستقلالية هذه). وسينسحب ذلك بالأحرى على ما يتعلق بالدوال الشرطية التي يمكن أن تتوافق مع تحليل مدعوم أكثر للمرجع.

3.1.4. المحدِّدات والمحدَّدات: علاقة جدلية

إذا كان الفصل بين محدِّد ومحدَّد غائماً ومتغيراً، فيجب الإشارة أيضاً إلى أن علاقتهما جدلية أيضاً.

= نسبياً. وهكذا فتمثيل فارس يمكن أن يُدرَك حيناً على أنه متكوِّن من وحدة واحدة (مجموعة فرسان)، وطوراً من وحدتَين («حصان» و«فروسية»)، ونادراً ما يُدرَك، على الأقلّ مُباشرةً، على أنه مُتكوِّن من ثلاث أو أربع وحدات («فارس»، «حِصان» و«أسرْج» أو أيضاً «فارس»، «لباس موحَّد»، «حصان»، و«سِرج»). سوف نعود إلى هذه المشكلة حين نتفحَّص بنية النموذج (الفقرة 4. 2. من هذا الكتاب).

حالتان ممكنتان. الحالة الأولى: مجموع من السمات محدَّد بوصفه دالاً على «رأس»، لأننا نُحدد فيه «عينين» و«أنفاً»؛ الحالة الثانية: كما حددنا النموذج «رأس» ونحن نعلم أنه منتظم في «عينين» و«أنف»، فالدوال التي تطابق هذه النماذج معزولة، ومعروفة بتطابقها، وتتلقى حالاً مكانتها ككائنات فرعية.

إذاً يمكننا طرح مبدأين: قد يكون محدَّد ما معروفاً بهذه المزية لأن ثمة مطابقة نماذج تتطابق مع محدِّداته، أو أنها منقولة على الفور إلى نموذج، مما يُتيح تحديد نماذجها الفرعية، التي تُظهرها المحدِّدات المطابقة. هذه العمليات بالغة التعقيد، فورية في الوقائع، وفي أغلب الأحوال. فَلْنكتفِ بالإشارة إلى أنه بيَّن محدِّدات تستخدم دلالية متبادلة قابلة للوصف بتعابير إطنابية كما بيَّنا في الفصل الثالث (الفقرة 2.3.)

4.1.4. وَسْمَات

يفضي تقطيع الدال إلى محدِّدات، واقعياً، إلى حد معين. في ما وراء هذا الحد، تتوقف الكيانات المطابقة للنماذج عن التقطيع إلى كيانات فرعية متطابقة مع نماذج ملحقة. غير أنه من الممكن وصفها بأنها ناتج لتقطيع تظاهرات إيقونية معقدة. نطلق اسم «وسمات» على هذه التظاهرات. وهي تعرّف بغياب التطابق مع نموذج. وهكذا، في الفرضية التي يمكن ألا يوجد فيها نموذج «قصبة الأنف»، ستدعى التظاهرات الدالة القابلة للوصف كـ /خط عمودي/ أو /خط منحرف/ (بحسب السياق) وسمات. ولوضوح ما سيأتي، ستكون أمثلتنا من الوسمات مُكوَّنة من أشكال. ولكن من تحصيل الحاصل أن هذه الوسمات يمكن أن تكون أيضاً لونية أو نسيجية.

التقابل بين وسمات وكيانات (مع كياناتها الفرعية ومع كياناتها

الفوقية)، تتطلب بالتأكيد تقارباً مع التمييز اللساني بين وحدات من التقطيع الأول أو الثاني: مع الكيانات، ذات الدلالة، تتوافق نماذج، وليس للوسمات إلا وظيفة تمييزية. ومع ذلك يجب أن نحتاط إلى أن التحليل إلى وسمات لا يتلو بالضرورة التحليل إلى كيانات فرعية، وعلى العكس يمكنه، أن يطبق تزامنياً[27].

وبتعبير آخر، يمكننا أن نقتصد دائماً في تحليل الدال إلى كيانات: يمكن أن يكون محللاً مباشرة إلى وسمات. وهكذا في الترسيمة الموافقة لـ «رأس»، يمكن أن تقطيع الكيان /رأس/ بالتأكيد إلى كيانات فرعية /عينان/، /أنف/، وأيضاً مباشرة مع وسمات (/محيط دائري/ + /فوقية/ مثلاً). يمكن أن نكمل تعريف هذه الوسمات محددين بأنها مُحرِّضات قابلة للوصف بمعزل عن احتمال اندماجها إلى دال إيقوني، ولكن كمنافس لتحديد نموذج، وبالتالي

(27) ثمة اختلافات أخرى مع المنوال الصوتي: ليس لأن قائمة السمات غير قابلة للوصف بطريقة زائدة، لكن على الأخصّ أن هذه السمات ليس لها قيمة ثابتة. ويمكننا في الواقع أن نربط بنموذجٍ ما دوال مُختلِفة، نظراً إلى أن هذه الدوالّ مؤلَّفة من مجموعات من السمات التي يمكن أن تتنوّع: فالنموذج «وجه» سيتمكن من أن يكون مُحدَّداً انطلاقاً من دوالّ متكوّنة من /مقاطع خطّ مُستقيم/ أو من /مقاطع مُنحنيات/ أو من /لون أبيض/، أو /وردي/... إلخ. إذاً ليس تبديل المُعرِّفات /مستقيم/ - /منحنٍ/ مُناسباً بالضرورة. وينبغي أن يُماثِل عدَم رفضنا تبديلاً كهذا تنوُّعاً صوتياً - أسلوبياً خالِصاً، حيث تكون مُختلَف خطوات تنفيذ شكلٍ ما أقانيمَ المنوال النظري نفسه (مما يترك التوازي سليماً). لأن هذا التبديل نفسه يمكن أن يحصل، في عبارات أخرى، على نتيجة تعديل الماهيات، وبالتالي، تعديل النماذج. وبعباراتٍ أبسط، ولكي نستأنف المثال، يمكن للتبديل /مستقيم/ - / مُنحنٍ/ أن يُعدِّل أحياناً طبيعة النموذَج المُحدّد - نستنتج من هذا أنه إذا كانت الماهية شكلاً (بالمعنى الذي يُعطيه هيلمسليف للكلِمة)، فهذا الشكل لم يُعطَ للعبارة قبلاً، مثلما هي الحال في النظام الألسني: فلا يُعزى الشكل إلى الماهية ومُكوِّناتها، أي السِمات، إلا من خلال تحديد نموذج مَعيَّن. وخلافاً لما يحصل مع الدالّ اللغويّ، لا يمكن أن نقول إن استرسال تحقيق الأشكال مقطّع بطريقة مستقرّة بواسطة أقسام نظرية للوحدات.

إلى إعداد دال إيقوني شامل يضعه في صيغته النهائية[28].

2.4. بنية النموذج

1.2.4. تعرّف النموذج

يسمح لنا كل ذلك أن نستأنف ما قيل حول تعرّف نموذج ما (الفقرة 3.2.2) وبتحديد ماكان المقصود بـ «المعدل الأدنى للتعرّف والتحديد». لنأخذ مثال الوحدة /رأس إنساني/. فتحديده مضمون عندما ينفذ عملية اندماج للكيانات الفرعية و/ أو للوسمات. قوائم الكائنات الفرعية (s) والوسمات (m) ليست مغلقة، لأن القائمة الفرعية لنموذج ما تشكل مجموعة غائمة كذلك، أيضاً قائمة الأشكال التي يمكنها أن تتقابل مع مرجع معين. ومع ذلك يمكننا اقتراح مثال من مثل هذه اللوائح[29]:

---

(28) لا ينبغي الخلط بين السمَة والوحدة السيميائية. فهذا مصطلح من طبيعة إيقونية، لأن اختيار سِمة في عبارة خاضع لتحديد الماهية: لأننا حدّدنا الماهية /أنف/ أو الماهية /وجه/ في عبارة ما، يتلقى حافز ما (منحنى، مثلاً) وضعَ سِمَة (/مُنحنى/ مُكوِّن للأنف، أو لِتفّاحة صغيرة). إذاً ليست السمة، حقاً، وحدةً تشكيلية، حتى لو تمَّ وصف التمظهرات الفيزيائية للسمة وللوحدة السيميائية بطريقة مُتطابقة. الدليل على هذا أن تقسيم سِمات العبارة يمكن ألا يتطابق مع تقسيم الوحدات السيميائية في العبارة نفسها. إذ يمكن مثلاً، على الصعيد الإيقوني، ألا نُميِّز، عَبْر تعرُّفِ نموذج «رأس»، إلا سمَة لونية واحدة، راجعة إلى الوحدة الفرعية /شَعر/، بينما سيكون علينا، على الصعيد التشكيلي، أن نُميِّز وحدَتين أو ثلاث وحدات تشكيلية (حينئذٍ سيتكلّم ناقد الفن عن «تدرُّجات» ما يُسمّى شَعر).

(29) تمَّ الحصول على قائمة الوحدات الفرعية هذه بفضل تحقيق جرى سنة 1983 مع الطلاب الذين طُلِب إليهم أن يرسموا رأساً (من دون أية توضيحات أخرى). وقد مثّلت النتائج المُحصّلة تماسُكاً مُدهِشاً: فقد كان في أغلب الأحيان رأساً مُنعزِلاً، منظوراً إليه من الأمام، لا جنسَ له، أو هو أميل إلى رأس ذكَر، تخطيطي جداً. وقائمتنا المُضاعفة تستأنف الوحدات الفرعية والسمات الحالية في ما يتعدّى نِصف ما هو مُنجَز، وأكثر من نصف التحليلات التي أُجريت لاحقاً على هذه الإنجازات.

(أ) / رأس/ = S_1 (/ عيون/)

S_2 (/ أذنان/)

S_3 (/ أنف/)

S_4 (/ فم/)

(ب) / رأس/ = m_1 (/ تفوق/ ؛ وضع بالنسبة إلى كيان مندمج أيضاً إلى كيان فوقي متطابق مع النموذج «جسم إنساني»).

m2' (انحناء/ ؛ أو بدقة أكثر، خط منحنٍ باتجاه الإغلاق).

m2'' (دائرية)؛ أو بدقة أكثر، دائر قابلٌ للتسجيل في دائرة أو في إهليلج).

تُظهر اختبارات تجريبية أن المماثلة تحدث، بصورة دائمة، عندما نواجه نوعاً من اقتران s و/ أو m وأنه، في حالات أخرى، يكون مستحيلاً. وهذا ما حدث لـ (''s1+s2+m2) ولكن ليس لـ (''m2) أو ('m2). كل ذلك يظهر وجود تراتبية بين المعرِّفات، متلائمة مع تراتبية من النماذج الفرعية. بعضها راسخ جداً، يسمح بمماثلة يسيرة مع النمط، ويرفع بشدة درجة الإطناب في الرسالة. استراتيجيات خيار بين سمات راسخة وسمات قليلة الرسوخ هي إذاً، في متناول إرسال الرسالة الإيقونية لتسمح له بالوصول أو بتجاوز عتبة المماثلة.

فَلنُشِر أخيراً إلى أن هذه المماثلة الشاملة تعتمد ليس فقط على تماثل المعرِّفات، ولكن على وضعها أيضاً. وهكذا فإن خطاً مستقيماً متعرِّفاً عليه كعين (انظر رسم الفصل الثالث، الفقرة، 2.3.3)، عندما يقع في وضعية معينة من الفضاء المحدد بدائرة هي وسمة الدال / رأس/ ، يكف عن أن يُتعرف إليه بهذه الخاصية إذا كان واقعاً في

منطقة أخرى من هذا الفضاء. يمكن إذاً، على سبيل المثال، التعرف عليه وتحديدهُ كفم.

2.2.4. نماذج، نماذج فرعية، فوق نماذج

ليس للنموذج، كما أسلفنا، طابع مرئي، ولكنه يمكن أن يوصف عبر سلسلة من الخاصيات بعضها مرئي وبعضها غير مرئي، سلسلة داخلة في منتج من الجذور التي تكون ألفاظه في علاقة حصيلة منطقية.

نستطيع الآن أن نكتب هذه الخاصيات بدقة أكبر.

لنبدأ بملاحظة ما يأتي: كما أنه ليس هناك من تعاريف جوهرية لما هو كيان ولما هو كيان فرعي (استخلصوا هذه الميزة من علاقتها المتبادلة ومن مستوى التحليل الذي يقعون فيه)، كذلك لا يوجد مواضيع يمكن أن تكون بحد ذاتها نماذج: كل نموذج مستخرج يمكن أن يكون مدركاً، إما كجزء من مجموع، أو كمكوِّن بنفسه لهذا المجموع. يمكن إذاً أن نتكلم عن نماذج فوقية (مثال: «الفارس»، هو جزء من فوق ـ نموذج «فوج من الفرسان») وإلى نماذج فرعية (مثال: «عين»، نمط فرعي من «رأس»). المقامات الثلاث: للنموذج، وللنموذج الفرعي، وللنموذج الفوقي، هي عبارة عن مستوى التحليل. عدد مستويات التحليل هذه، مبدئياً، غير محدود، سواء باتجاه الأعلى أم باتجاه الأسفل: إذا تم التعرف على كيان، فهذا يعني أنه محدد كمُنتم إلى نموذج؛ والحال أن هذا الانتماء يستجِرُّ انتماءه إلى كل النماذج الفوقية التي تشمل هذا النموذج (مثال سلسلة «جولي»، «العقعق الأسود»، «بقرة»: «بقري»، «مجترّات» «رباعي القوائم»، «كائن غير عاقل»، كل حلقة من السلسلة يمكن أن تتعلق بنماذج فوقية أخرى: «الدواب»، «حيوان أليف»... إلخ).

ومع ذلك، مثلما لا يمكن للتحليل إلى محدِّدات فرعية أن يُدْفَعَ في الواقع إلى ما بعد حد معين - وهو ما كان يدفعنا إلى الاعتراف بوجود بعض الاستقرار الإدراكي الأولي - فإن السيرورة المؤدية إلى نماذج فوقية ونماذج فرعية في نماذج لا يمكن لها في الواقع أن تتواصل بشكل لا نهائي: فهي مكبوحة لاعتبارات عدة (هناك على سبيل المثال نموذج «مزمار القربة»، مستقر جيداً، ونادراً ما يدرك نموذجاً فوقياً مركباً من اجتماع نماذج مثل «شبابة»، «ماسورة هواء»، جرس كبير «جرس صغير»، «جيب»، عدا من الاختصاصيين). يبدو اصطفاء مستوى لتحليل معين جيداً، معرَّفاً بعوامل ثلاث: ، هي: (أ) وجود محدِّدات خاصة (طول الأنف يشجع استقرار القراءة على مستوى سيرانو أو ديغول أكثر من المستوى «الإنساني»؛ (ب) السياق الإيقوني (حضور القنزعة يحدد تماثل سيرانو؛ (ج) السياق التداولي (باعتبار حضوره في قول معروف يقع ضمن إشارات المرور، مثل هذه الصورة ستكون مقروءة كـ «دواب» وليس كـ «ثور شارولي» أو «كائن متحرك»).

تُقدّم النماذج المحددة بهذه الصفة، والنماذج الفوقية غالباً كتجمع من النماذج تقيم في ما بينها علاقات غائمة، أو ببساطة، إحصائية. من المؤكد أن الإيديولوجية هي التي تحدد بالطبع المستويات المثالية، القابلةِ للمراجعة دائماً، باستقرار نموذجي. سنتحقق، في حضارتنا، أن مفهوماً من طبيعة إنسانية على الأغلب ـ والذي يعتبر «الإنسان مقياس كل شيء» ـ هو الذي يتدخل.

3.4. نماذج وأعراف

عرّفنا النموذج بأنه حصيلة من أنماط الاستبدال. نستطيع الآن أن نحدد أن بعضاً من هذه الأنماط يتطابق مع نموذج فرعي و(المتطابق

مع كيان فرعي على مستوى الدال). سيأخذ هذا التحديد كل أهميته عندما سنعالج مشاكل البلاغة الإيقونية.

على أن أنماط استبدال أخرى، لا تدعنا نصفها كنماذج فرعية. فهي تتطابق في الغالب الأعم علاقات يقيمها النموذج مع نماذج أخرى، ومقدمة لنا من الموسوعة. ندعو هذه العلاقات أعرافاً. فمثلاً، الخاصية التي تمتلكها البقرة بإعطاء الحليب، والتي هي سمة لنمط، يمكن أن توصف كعلاقة وظيفية بين نماذج «حليب» و«بقرة». هذه الأعراف أظهرت مراجع العلامات باعتبارها خاصة بالانخراط في تصويرات يمكنها، إلى حد ما، أن تتطابق مع نموذج فوقي. ولكن استقرار النماذج الفوقية تلك يشكل مشكلة: أن تكون الأسماك في الماء بطبيعة حالها فهذا لا يمنع أننا نستطيع تصورها بيسر، حتى حية، دون علاقة مع الماء. القضية هنا إذاً هي درجة تماسك التمثيل الذهني في الموسوعة[30].

5. نظام تحويلات

0.5. تكتسب المشاكل التقنية المطروحة من تحويلات قسطاً معيناً من التنقية. ليس من الوارد إخلاؤها ببساطة من خلال استدعائنا بعض المفاهيم الهندسية الأساسية. ومع ذلك، يجب البدء من هنا، وهذا ما فعله يوغو فوللي (Ugo Volli, 1972) ورينيه توم (René

(30) هذه الأفكار تُنصِف تمييزاً كان يمكن أن تقترحه بلاغة إيقونية موجزة. فقد يكون في وُسعِ هذه البلاغة أن تُؤسِّس وجود «بلاغة الأشياء» (حيث تكون الدرجة صفر كما هي في الموسوعة). والحقُّ أن هذا ليس اختلافاً في الطبيعة، بل في الدرجة: في الحالة الأولى، تُدرَك العلاقات كعلاقات بين نماذج فرعية، نظراً لقوّة تأثير المنوال المكمّل المكوِّن للماهية؛ وفي الحالة الثانية، لا يفرض أيُّ إدراك للمُحفّزات كنماذج فرعية مُنخرطة في نموذج، ومنذئذٍ، قائمة على الكلام عن «علاقات» بين نماذج.

(Thom, 1973: إقامة جرد للتحويلات الهندسية الحاضرة في علاقة قابلية الإيقونية. واللجوء إلى الهندسة أمر لا مفر منه باعتبار أن الصورة تماماً مثل أنموذجها «هي بالضرورة أشكال ممتدة في الفضاء» (توم). سنرى سريعاً أن التحويلات الهندسية ليست إلا جزءاً بسيطاً وتافهاً من مجموع العمليات التي تقود إلى العلامة الإيقونية.

يغطي مفهوم العلامة الإيقونية، كما استخلص إيكو، «تنوعاً كبيراً من العمليات الإنتاجية المؤسسة على مواثيق وعمليات محددة؛ إن تصنيف هذه العمليات وتحليلها هو مهمة نظرية أكثر تطوراً من تلك التي نعرفها ولم تأت بعد». (1988: 69). في تلك النظرية، سنعالج أربع عائلات من تحويلات هي: تحويلات هندسية ـ ألمحنا إليها منذ قليل ـ ولكن أيضاً تحليلية، وبصرية، وحركية. كون تحويلات، هي عمليات مُجراة على وحدات (تتغير حسب عائلة تحويل)، يُمكّن من وصفها بمساعدة أربعة عوامل منطقية أساسية وهي الجمع (+)، الطرح (−)، الطرح ـ الجمع (±) والاستبدال ~ يعطي الكل قالباً عاماً يتكون من 16 خانة نعرضها هنا على سبيل خطة قراءة للصفحات الآتية.

إذا كان يتوجب اللجوء إلى أمثلة محسوسة كالتضاد في التصوير، والفحم، والزجاج الملون، فلن ندخل في التفاصيل رغم ضرورتها لنصف جيداً كل واحدة من هذه التقنيات. ذلك أن هدفنا ليس، كما قلنا، تعريف خصوصية هذه التقنيات.

عائلة التحويل عمليات	هندسية	تحليلي	بصري	حركي
جمع (+)	- هيموثيات إيجابية	- تصفية إيجابية - لا تفاضليات - استرسالات	- إبراز التباينات - تمطيطات العمق - توسعات حقل النقاء	---
طرح (-)	- هيموثيات سلبية	- تصفيات سلبية - تفاضليات - تقطيعات عددية	- تخفيض التباينات - تقليص العمق - تضييقات حقل النقاء	---
استبدال (±)	- إسقاطات - تحويلات طوبولوجية	- تصفيات استبدالية	- انتقالات التباين	---
تبادل (~)	- انتقاليات - دوران - انتقالات - تطابقات		- عكوسات (سلبية)	- إدماجات تحاليل نفسية

الجدول 6. نظام تحويلات

1.5. تحويلات هندسية

إن جرد فوللي (1972) أكثر اكتمالاً من جرد توم (1973)، ولكن سنؤسس أيضاً على بحث بوليغاند (Bouligand)، الأكثر تفصيلاً، لتوضيح بعض المفاهيم الناجمة عن الهندسة الأساسية.

1.1.5. مزاوجات بسيطة

نسمي تشكيلات مزاوجة تلك التي نمر فيها من الواحدة إلى الأخرى متبعين قانوناً معيناً. لتكن F الأولى وF' الثانية. يمكن إذاً تحديد قوانين مختلفة، يُعطي كلٌّ منها ولادة لنموذج من تحويلات. سنُرقّم هذه النماذج في ما يلي، واصفين أولاً التحويلات البسيطة فقط[31].

أ) نقل

جميع نقاط F تعطي جميع نقاط F' عبر نواقل متعادلة، وبالتالي متوازية: ينجرُّ عن هذا تعادلات الأجزاء. سنقول بمفردات الحياة اليومية، إن الصورة تجد نفسها، متماثلة، في مكان آخر من الفضاء. كل إنتاج للعلامة الإيقونية يحتوي من جملة ما يحتوي، على نقلٍ ما.

ب) دوران

جميع نقاط F' مُحصَّلة عبر نقاط من F بدوران زاوية معينة حول المركز O. القانون المميز لهذا التحويل هو الاحتفاظ بالزوايا وبالأطوال. وبالعبارات الدارجة: الصورة تبقى متطابقة، ولكن توجهها يتغير في المخطط.

ج) التناظر

نمر، في التناظر بالنسبة لمركز ما O، من كل نقطة M من F إلى النقطة الموافقة M' من F' عبر جزء من اليمين بحيث يكون O

(31) لوضوح العرض، كلّ أمثلتنا عن تحويل الهندسي مُعطاة انطلاقاً من رسوم بقلم الرصاص. لكن لا شيء إجبارياً في هذا: العمليات المُفكَّر فيها يمكن أن تقوم على تشكيلات مُظلَّلة، أو ضبابية.

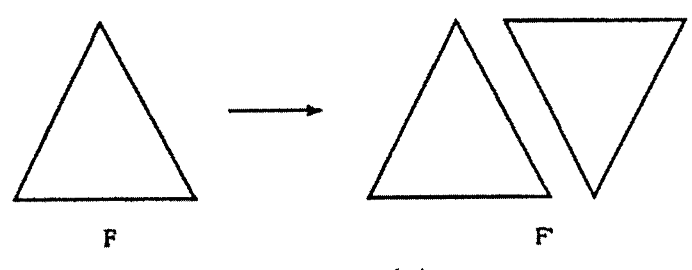
دائماً متوسطاً 'MM. في التناظر الخاص بالخط المستقيم D، نمر كذلك من M إلى 'M بقطعة من الخط بحيث يكون المستقيم D دائماً وسيطا لـ 'MM. في الحالتين، نحتفظ أيضاً بالأطوال والزوايا. التشكيل مُطابق للأصل، لكنه «مقلوب».

د) تشابه الوضع (Homothecie)

لم تعد تشابهات الوضع تحتفظ بالأطوال. مثلاً، في تشابه وضع مركزه O وعلاقته K، نمر من M إلى 'M حيث إن /'K = OM OM (هناك تصغير أوتكبير للصورة؛ انظر الشكل 6).

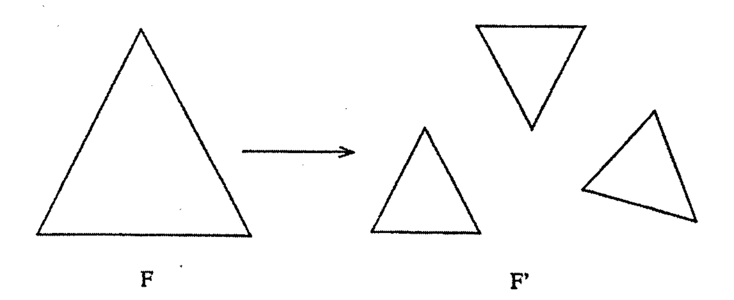
2.1.5. مزاوجات معقدة

يمكن لمختلف التحويلات الأولية هذه أن تتركب بحسب عمليات بحاصل هندسي (+)، للطرح (-)، أو بمساواة هندسية (: :)، وهكذا تشكل بعض عائلات تحويلات زُمراً هامة. مثلاً، التنقلات (التي هي تأليف من النقل والدوران)، والمشابهات (الناتجة عن التنقل و تشابه الوضع)، أو التطابقات (وهي تأليفات من النقل، والدوران، والانعكاسات). من الممكن إذاً العودة إلى النماذج الرئيسة للتحويلات من وجهة النظر التي تشغلنا هنا، أي أهليتها لتشكيل علامات إيقونية. وهكذا سنشير إلى أن تطابقاً ما يحتفظ بخاصيات الرسوم المترية، والمسقطة، والمتماثلة والطبوغرافية، ولكن ليس بتوجهها. هذه التطابقات تأخذ بالاعتبار العبارة التي تقول «الكيانان اللذان لهما نفس الشكل هما علامتان إيقونيتان ممكنتان الواحدة للأخرى». هذه هي حالة النسخ، أو البصمة (إذا قمنا بعملية تجريد على الأقل لاختلاف المادة بين البصمة، والموضوع الذي صنعها: لهذا الاختلاف طبيعة التأشيري). أما الانعكاسات، أو الصور في المرآة، فهي كذلك تطابقات. مثال تخطيط بياني مبسط للتوافق:



الشكل 5. توافق

يجب أن تستوقفنا التشابهات الوضعية أيضاً: تحفظ هذه التحويلات بعضاً من خاصيات التشكيل (الزوايا خصوصاً)، ولكن لا تحتفظ لا بالأطوال ولا بالتوجهات. إنها التحويلات المألوفة لـ «المثلثات المتشابهة»، أو عموماً لـ «مشابهات» الأشكال. تأخذ هذه التحويلات بالحسبان فكرة أن تصميم عمارة يمكن أن يكون علامة إيقونية للعمارة. ويمكن أيضاً الإشارة إلى التكبير أو الاختزال، سواء كانت هذه تحويلات تصويرية أم أي شيء آخر. مثال:

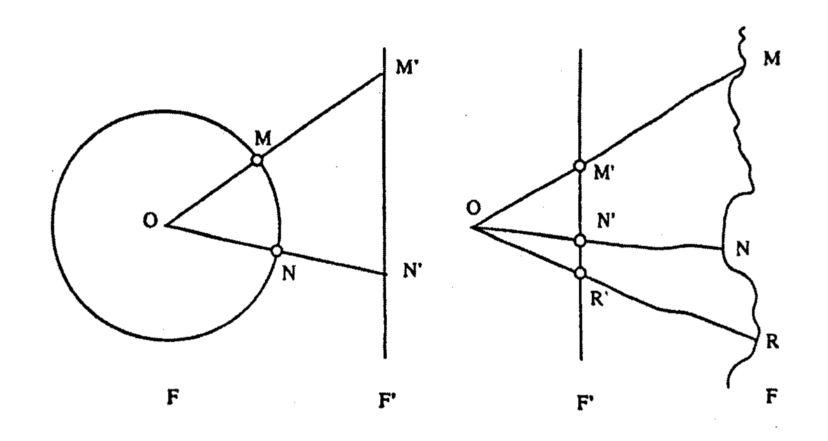


الشكل 6. تشابه وضعي

بإمكان مثل تلك التحويلات، على الرغم من طابعها البسيط ظاهرياً، أن تنزع إلى تعرف النماذج بوضوح. إذ تُبيِّن التجارب أننا مدعوون بسهولة إلى الأخذ بالاعتبار، تغيرات تؤثر في الدال كاختلافات في المرجع: يبدو، حتى الرسم نفسه، في مقياسين

مختلفين، يرجع حيناً إلى «كوب» وحيناً إلى «وعاء»، وطوراً إلى «سطل».

مع الإسقاطات نبتعد أكثر أيضاً عما يبدو حدسياً كتكرير نقي للتشكيل. فتحويلات الإسقاطية متعددة، ويمكن أن تكون قطبية، وصقيلة، وأُسطوانية، وكروية... إلخ. أمثلة:



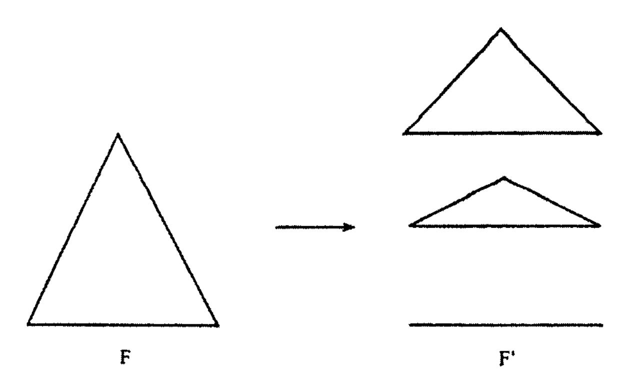
الشكل 7. إسقاط

إنها حالة علامات معروفة عدة، وبالتحديد صُوَر ورسوم، تعكس على مساحة مسطحة مواضيع ثلاثية الأبعاد[32]. غالباً ما تكون الإسقاطات مشوَّهة، ولا تحتفظ إلا ببعض الخاصيات الإسقاطية (مثلاً «كونها خطاً مستقيماً»)، أو «أن تكون منحنى من الدرجة الثانية»، ولكن «أن لا تكون في نفس المستوى» وبطبولوجيا الأشكال (مثلاً هي «أن تكون داخل شيء»). كل الأنظمة الإدراكية التقليدية هي موضع تساؤل هنا، كغيرها الكثير من مثل تلك التي تستعمل

(32) وهكذا يكون الظل إسقاطاً قريباً.

لإنشاء الخرائط الجغرافية. «الخريطة ليست الأراضي»، كما يقال، ولكنها علامتها الإيقونية، من خلال الإسقاط(33).

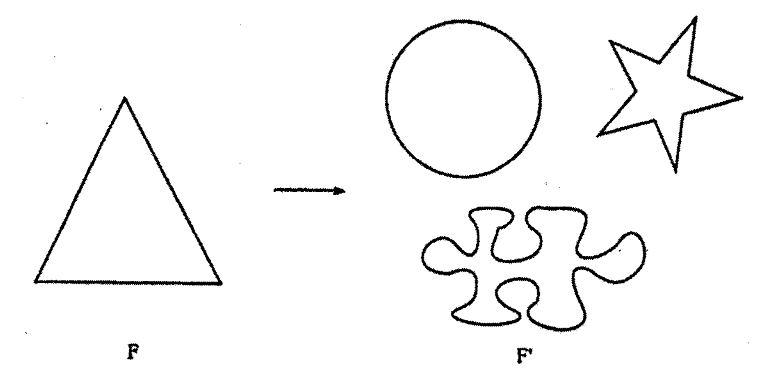
مثال أكثر عادية وأقل تطوراً عن تحويل بالإسقاط هو السهم، أو التسجيل المرسوم على مدرج مطار بطريقة مزيَّغة هندسياً بفجاجة (إرسال)، ولكن السائق يرى في مقاييسه تطابقاً مع النمط المنتظر (استقبال). في عيون من يرى السهم المزيَّغ (من أعلى بناية مثلاً)، هناك إيقونة لسهم غير مزيَّغ. ولكن هذا المثال يبين لنا على الأخص الحد في الزيغ، الذي يؤكد تعدد معاني الإيقونة، ويمكن أن يُرجع المؤيقِن إلى عدد لانهائي من المؤيقَنات. مثال:



الشكل 8. تشويه صورة بالإسقاط

(33) الفائدة العملية لمختلف أنظمة الإسقاط واضحة. وهكذا فالمدفعيُّون يدرسون المستحقّات المُقارنة لمختلف أنظمة الإسقاط الخرائطية التي هي ميركاتور، وUTM، ولامبير. نور دو غير، وبيتر... بعضهم يحتفظ بالزوايا، وبعضهم بالخطوط المستقيمة أو بعلاقات الطول، وميركاتور مثلاً يُسقِط انطلاقاً من مركز الأرض كل نقاط الكُرة على أسطوانة مُتعامدة مع خط الاستواء. لكن رهانات الإسقاطات ليست إلا عملية. فلئن أمكن «التحرُّر من ميركاتور!» واقتراح خريطة وفق إسقاط بيتر، متقيِّداً بالمساحة النسبية للبُلدان، فذلك لأن التغييرات تتمكّن، عن وعي أو من دون وعي، من أن تأخذ المعنى على عاتقها: بيتر يُعيد للبُلدان النامية فضاءً كان ميركَاتور يرفضه.

لا تعود التحويلات الطوبولوجية[34] تحتفظ بأكثر من خاصيات أولية جداً، كاستمرارية الخطوط، والداخل والخارج، والنسَق. منذئذٍ يمكن أن يصبح الخط المستقيم منحنياً، وقد تختفي الزوايا، وتتغير السطوح والتناسبات. على نحو أن زاويةً، ودائرة، ومُربَّعاً ليست مختلفة طوبولوجياً (تحافظ كلها، من دون تغيير، على التضاد داخل مقابل خارج)، لكنها منحنى مفتوح، وسياج أو شبكة، مثال:



الشكل 9. تحويل طوبولوجي

إن إدخال هذه إلى تحويلات في محيطنا حديث تاريخياً، على الأقل في استعمالها الكثيف، وهذا ما أشار اليه تماماً سان مارتان (Saint-Martin, 1980): إنها الترسيمات، والرسوم البيانية، والهياكل التنظيمية... إلخ. وسوف نذكر، من بين الأمثلة التوضيحية خاصة، مخطط قطار الأنفاق (الذي لا يعتبر خريطة بالمعنى الصريح: يكفي أن نتفحص خريطة قطار أنفاق لندن، حيث التعادلات الطوبولوجية الصرف أكثر وضوحاً من خرائط قطار أنفاق باريس). نذكر أيضاً

---

(34) البنى الطوبولوجية تضفي الطابع الرسمي على المفاهيم الحدسّية للمجاورة، قرب، داخل، خارج، حدود، مستعارة من إدراكنا للفضاء (انظر Delachet, 1949)).

الدارات الكهربائية المطبوعة، وبعض خرائط الطرق أو مخططات المدينة[35]. ولكننا نفكر أيضاً ببعض التحويلات التي اشتغل عليها ميرو في لوحاته القماشية. في بعض اللوحات الزيتية Op، وخصوصاً في تركيبات الأسود والأبيض لـفازاريللي، نلاحظ أيضاً تصويرات توضِّح تماماً التعادل الطوبولوجي للدوائر والمُربَّعات، كما سوف تتاح لنا الفرصة لبيانه في الفصل الثامن[36].

2.5. تحويلات تحليلية

لا يتوقف جرد التحويلات على التلاعبات الهندسية، كما يعتقد البعض. وفي الواقع، هذه تحويلات لا تشرح في شيءٍ ظواهر واضحة وضوح الفرق بين رسم بالقلم الرصاص، ولوحة رسم زيتي بلون متساوٍ، وصورة فوتوغرافية على مُنمذَجة. تبرز في الساحة هنا تحويلات أخرى، أكثر حذاقة، ربما لأنها تبدو من تحصيل الحاصل. سنصف بعد قليل التمايُز والترشيح، كما سنصف بعضاً من صيَغهما. ونحن نسميهما تحليلاً لأنهما صادران عن هذا الفرع الآخر من الرياضيات الذي هو التحليل[37].

(35) يستخدِم إيكو أيضاً مثال مُخطّط المترو لكي يُفنِّد الإيقونية. فليس لهذا المخطط في نظره إلا قيمة «رمزية»، لأن نتيجة اصطلاح «يُترجِم» الخطّ الواقعي المُتعرِّج إلى خطوط مستقيمة مُدرَجة في المُخطّط، كما يُترجم هذه المتاهة من أروقة المحطّات إلى دوائر مُلوَّنة. وكان يمكن أن نتعرَّف في هذه السيرورة المزعوم أنها «رمزية» التغيير المكاني: فقد احتفظ المُخطّط بخاصة المحطة (الإغلاق)، وبخاصة السكّة (الاستمرار)، وكذلك ترتيب المحطّات.

(36) تنتمي أيضاً إلى التغييرات الهندسية، الآثار المُحصّلة مع استخدام عدسات تصويرية خاصة كالـ Fish Eye: «تصيُّد العين» أو في بعض «الأفخاخ البصرية» لـ م. س. إيشير (التعبير لـ (Vasarely, 1978)).

(37) المفاهيم الرياضية المُستخدَمة هي من بين الأكثر جوهرية في الجَبر والهندسة التحليلية. ونحن نشرحها ببساطة شديدة، من أجل القرّاء الذين لا يألفونها. وفي ما يلي ستؤخذ كلمة «معلومات» بمعنى النظرية التي تسمى بالاسم نفسه.

1.2.5. التفريق

سنستعمل هنا الكلمة بمعناها الرياضي البحت (أي تفحص الفروقات) التي سنُذكِّر بها أولاً. ليكن لدينا منحنى، يمثل بيانياً وظيفة ما، هي نفسها تمثل ظاهرة. لنتذكر، في حالة الصور، مثلاً، كميات فيزيائية كالإنارة[38]، التي تتغير من نقطة إلى أخرى في حقل الرؤية. لو رسمنا محوراً OX على أي مكان من هذا الحقل ومررنا على طول هذا الحقل جهازاً حساساً للإضاءة (وأكثر من ذلك: بدرجة حساسية مطابقة لحساسية العين)، سيوصل لنا هذا الجهاز إشارة يمكننا تسجيلها بيانياً. الشكل التالي (رقم 10) يضيء المراحل المتتابعة للمُحاجّة.

إذا كانت A المشهد المدرك في البداية (لنُسمِّه «المحول»)، فإن B، هي صورتها المطابقة من وجهة نظر الإنارة.

لو أخضعنا الصورة B لتحويل التفريق، فسنحصل على C، المُسمّاة «مشتق». نرى هنا أن الخط يعطي صفراً لكل مناطق B حيث الإشارة دائمة. عندما ترتفع هذه الإشارة، يتكوَّن لدينا مشتق إيجابي، يمر في الحد الأقصى لنقطة حيث المنحدر أقصى ما يكون (مثال: النقطة M). هذه الذروة سترتفع أكثر من قوة المنحدر نفسه. ولهذا يمكن الحصول على مشتق لقمم شديدة الوضوح، وحتى مع تحويلات ضعيفة لـ L: يكفي أن تكون هذه التغيرات فجائية (مثال: النقطة N). وعلى العكس، عندما تقل الإشارة في B، يأخذ المشتق قيَماً سلبية[39].

المهم في هذا التفريق هو أن الإشارة المشتقة تعود دائماً إلى

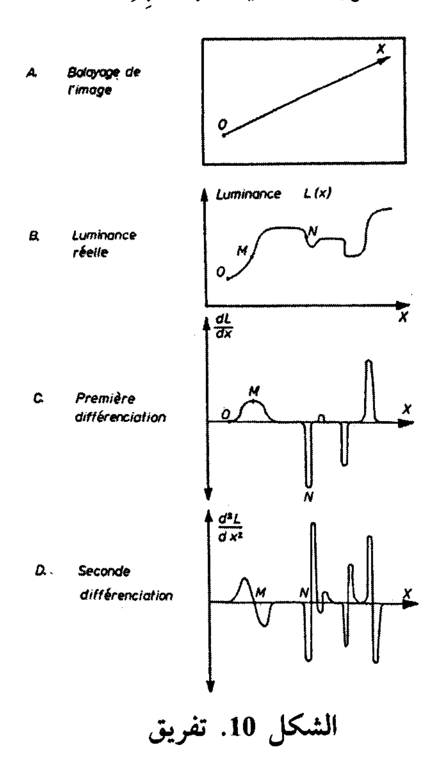
---

(38) نُذكِّر بأن «الإضاءة» و«البريق» مُترادفان في لُغة الفيزياء. وتميل البحوث الحديثة إلى إهمال «البريق» لصالح «الإضاءة».

(39) الرمز dL/ dx يعني ببساطة أننا نُقارن تبايُنات الإضاءة (dL) (différences de luminance)، المُسجّلة من أجل انتقالات لامتناهية الصِّغر على طول المحور (le long de l'axe) (dx).

الصفر بين ذروتين، وأن المعلومات التي تحتويها تتوضّع، بطريقة ما، في بضعة أشرطة ضيقة. إنها مُحوِّل.

من الممكن إخضاع الخط B، مرة ثانية للتفريق، مما يؤدي إلى تمايز الخط C. نحصل بالتالي على المنحنى D (حيث الرمزية /dx2 d2L يشرح ذاتَه بذاته)، حيث كل ذروة من C توجد مقسمة إلى ذروتين، واحدة إيجابية وأخرى سلبية: تقريباً كما لو أننا، ونحن نحفر حفرة، نستعمل التراب المستخرج لنرفع سداً بقربه تماماً. وهكذا فإن تنقلات الصورة الأصلية متهمة بِحِدّة[40].



الشكل 10. تفريق

(40) يمكن ملاحظة تفريق مُضاعَف في Déjeuner لـ بول سينياك (Paul Signac).

تسمح لنا تعليقات الهندسة التحليلية هذه بوعي الطبيعة العميقة للرسم بالقلم. فهي تشكل تحويلاً مفرِّقاً للحقل المدرك: كل ذروة توافق نقطة من الخط، وبين الخطوط لا يوجد شيء، أو يوجد بالأحرى مسافة حيادية كشُعاع موجِّه للمعلومات.

يمكن أن يفكر بهذا التحويل من زاوية فائدته الاقتصادية والأداتية، لأنه يسمح بتمثيل مشهد معقد من خلال تدخلات متموضعة بامتياز. ولكنه، في الوقت نفسه، ينفذ طرازاً للقراءة أو لفك الرمز، نجد من خلاله حداً أقصى من المعلومات المركزة في التنقلات[41]. المتحولة الحاصلة هي قراءة للمحوَّل، وتحديداً هنا بمعنى علممتة[42].

2.2.5. الفرز، والتقطيع العددي

يمكن للمعلومات المرئية أن تحلل كشبكة من النقاط التي يمكن استطلاعها بالمسح الضوئي[43]. كل المعلومات المحصَّلة في «نقطة» هي مختلطة بشكل لا مفر منه بحافز متوسط يصل إلى عيننا، والتي تحلل وتستخرج منه كإجابة إشارة عصبية s تحت شكل متَّجهٍ ثلاثي التراكيب:

---

(41) اعتمدت هذه النقطة تجارب لا تحصى، في مجال اللغة كما في مجال الصورة. ويصِحُ هذا على الخط من حيث هو انتقال بين منطقتين متجاورتين، وهذا ينسحب على طول الخط نفسه، حيث يغير اتجاهه بغتة.

(42) لقد تفحصنا من جهة أخرى (في الفصل الثاني من هذا الكتاب) عمل النظام العصبي في الأعضاء الإدراكية؛ إنه طبعاً لأمر أساسي أن نلاحظ أن هذا على الجملة من الناحية الفيزيائية، مطابق على نحو يحقق معه التباينات، بفضل الاتصالات العصبية المولدة للكبح الجانبي.

(43) لا ينبغي أن تؤخذ كلمة «نقطة» بمعنى غير ممتد في الهندسة، لكن كمنطقة من الحقل متطابقة مع الزاوية الصلبة الأصغر التي يمكن أن تحيط بها العين، أي قدرتها على التفريق (تقريباً 200 ثانية قوس).

$$\begin{bmatrix} L \\ S \\ D \end{bmatrix}$$ لتكن أيضاً (L, S, D) (s)

حيث L= إنارة (أو لمعان)

S= إشباع

D = هيمنة لونية } (تشكل مجموعات فرعية)

كل إشارة s هي بالتالي نقطة في فضاء ثلاثي الأبعاد، فمثلاً بحسب فضاء الألوان الذي نراه في تمثيل مونسِل (انظر الشكل2).

والحال أنه، من المُباح لنا أن نتجاهل واحداً أو اثنين من مكونات المؤشر، وأن نجري بذلك نقاطاً على مخطط (إذا حذفنا مكوناً منه) أو خطاً مستقيماً (إذا حذفنا منه اثنين). سنسمي هذا التحويل فرزاً.

بصريح العبارة، ليس المكوَّن محذوفاً بحق، بل مثبت فقط أي: يحتفظ بقيمة مستمرة ويتوقف عن أن يكون متغيراً.

كذلك، بدل أن نصطفي قيمة ثابتة واحدة لكل مكوِّن، يمكن أن نسمح بقيمتين منفصلتين أو أكثر، مبعدين كل التغيرات المستمرة للمعيار المتوخى. المقصود هذه المرة هو نموذج أقل راديكالية في الفرز، بمعنى ما أن يكون وسيطاً بين التدريجات اللامحدودة والتثبيت الاعتباطي لقيمة واحدة، سنطلق على هذا التحويل الجديد، وهو فرز غير كامل، اسمَ تقطيعٍ عددي.

يغدو بإمكاننا، إذ نتسلح بهذين المفهومين، أن نجرد نظرياً مختلف أنواع الفرز الممكن، ونمحص ما تتطابق معه في الممارسة العملية للصور، وبما أننا نستطيع أن نحذف كل واحد من المكونات

الثلاثة، كما كل واحد من الأزواج الثلاثة الممكنة في مكونين اثنين سيكون لدينا ستة احتمالات نظرية، نستأنفها على شكل جدول تخطيطي (الجدول 7).

3.2.5. تنسيقات واستعمالات تقنية

بالعودة إلى الفرز، نتحقق من بعض الاختلاطات التي تظهر عندما يتضافر الفرز والتفريق، أو عندما يتوقف الفرز عند التقطيع العددي. عبر التقطيع الذي نحتفظ منه، مثلاً، بقيمتي إشباع فقط، أو أن نقرر ألا نستعمل إلا الألوان المسماة أولية (مثلاً: فان دير ليك، وموندريان، وماتيس... إلخ).

نحن مدينون لـ م. غيلو (M. Guillot, 1978) بأمثلة تقليدية جميلة عن تعدد الألوان المختزل إلى لونين. الأول هو لون بورسلان مدينة روان (بداية القرن الثامن عشر) بديكور مشع، وقد استُعمِل الأزرق والأحمر البرتقالي فقط. الثاني هو لون بونيي، وهو نموذج من الحفر على الخشب الياباني، الممارس خصوصاً من هارينوبي، والذي يحدد في صباغين: وردي باهت وأخضر فاتح.

فرز		كامل	مقطع عددياً	متمايز
بسيط	$F\not{S} \rightarrow D,L$	- مساحة أحادية اللون - شاطيء أحادي اللون	اوفست الطباعة الحريرية ذات القيمتين تعدد الألوان محصورات	- محجوز - مجتزع نقش على شرائط معدنية - الخط الواضح
	$F\not{D} \rightarrow S,L$	- أحادي اللون - أحمر كامايو - أحمر دموي - بني داكن - أزرق	- استعمال الألوان الأساسية فقط - حفر على الخشب يونيي - بورسلان مدينة روان	غير مستغلة
	$F\not{L} \rightarrow S,D$	غير مستثمر		

مضاعف	F$ → L	- أسود وأبيض - مائل للرمادي - تصوير مائي	- ظلال تحييك - تحت ب 4، 3 و4 مقاسات	رسم بالقلم
	F$,Ł → D	غير مستمر؟	أيضاً	أيضاً
	FŁ,Đ → S	غير مستمر؟	أيضاً	أيضاً

الجدول 7. نظام الفرز

الحالة الأكثر شيوعاً في الفرز المضاعف هي تلك التي تقود إلى اللونين الأسود والأبيض[44].

ولكن التقطيع العددي يمكن أن يقوم على متغيرات وسيطة أخرى، و هنا نمسك بوضوح بواحدة من إواليات الأسلبة، التي سوف نعالجها بالتفصيل في الفصل العاشر.

يعطي الفرز الكامل F متضافراً مع التمايز، الرسمَ بالقلم، بينما يعطي الفرز الجزئي، FL، الذي لا يستبعد إلا الإشباع، تقنية الحفظ والفصل المعروف في الترصيع. كانت هذه التقنية قديماً مستعملة تقريباً بوجه عام في القصص المصورة (تسمى بطريقة «الخط الواضح» عند هورجي). إذ ليس للشواطئ الملونة غالباً بالقياس إلى الخط إلا قيمة بسيطة من الإطناب المميز (سترة الكابتن هادوك الزرقاء، الغولف الأحمر لـ تانتان، الشعر الأبيض لكلبه ميلو).

لنتفحص الآن مختلف أشكال الرسم بالقلم.

قدّمت قمم الشكلَين D 10 و C 10 بشكل قياسي من خطوط

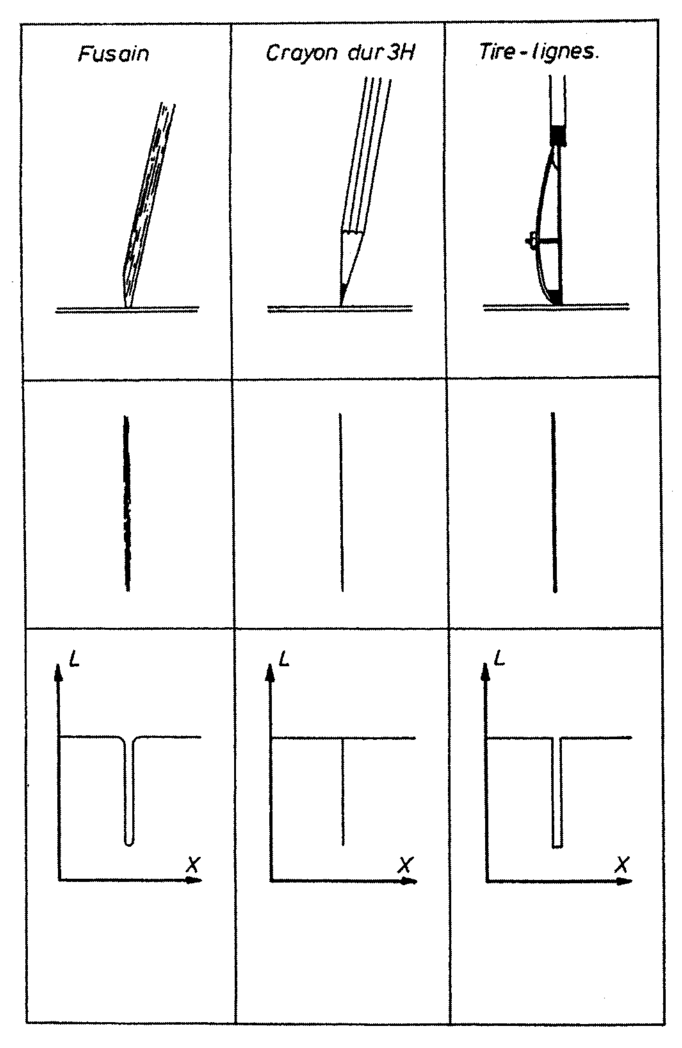
(44) سبب هذا إدراكي، وليس فقط آلياً كما يمكن أن نعتقد: لأن أعيننا مزوَّدة بمخاريط وعُصيَّات، وأن هذه العُصيَّات تتيح رؤية كافية في الظروف المسماة «شفقية»، استطعنا تحميض الصورة بالأبيض والأسود بالتوازي مع الصورة الملونة. فالأسباب الآلية تتدخل أيضاً لتحديدها بدقة عالية، في التصوير الشمسي.

خطية تسمح أدوات متنوعة بالحصول عليها. يتضاءل عددها بشكل مدهش في الاصطلاحات الأكاديمية: الجرافيت مع مختلف درجات قساوته، فحم، ودم، وطباشير (على سبورة سوداء أو خضراء)، ولمسة (على أردواز)، وحبر مطبق بفرشاة، بريشة، بتلفُّت خطوط أو بقلم مؤبَّر.

نستطيع القول: «إن الأغلبية الساحقة من التقنيات تفضل الأسود على أرضية بيضاء أو الأبيض على أرضية سوداء، وكل التقنيات التي تسمح بالفرز المضاعفF». هناك تقنية منتشرة جداً من الخطوط الملونة هي التقنية الدموية. يبحث الشكل 11 عن إظهار أن قلم رصاص ليّن أو فحمي ينتجان إشارة قريبة جداً من القمم في التشكيل 10 C. وبالعكس تنتج الأدوات الأخرى إشارة مُربَّعة، من دون تدرجات على الحواف، أي إشارة بقيمتين. المقصود هنا بحق هو تحويلات من خلال التقطيع العددي، مضافة إلى التفريق. ولكن التقطيع العددي غير مستحسن بسبب أو من غير سبب؛ بل على العكس، يمكن أن نقترح النماذج بشكل جزئي، مستعيدين جزءاً من الإشارة غير المتمايزة. إذا لم يكفها الفحم، فسوف نستعمل المسوحات الأخرى أو التظليل ونظامه البالغ التعقيد، السري والمشفر (المطوَّر في النقش خاصة). عملية التظليل متقاربة مع اللجمة الفوتوغرافية: كلاهما تحويلات بالتقطيع العددي للإنارة، ولهما أثر في النسيجين (انظر، الفصل الخامس الفقرة 2، والفصل التاسع الفقرة 2).

يعود التقطيع العددي إذاً إلى اعتماد عدد معيّن من العتبات (وليس إلى اثنين بالضرورة) في ضخامة الواحد أو الآخر من مُكوِّنَي موجِّه الصورة: الأسود والأبيض، والألوان الأساسية، واتجاه الخطوط... إلخ. أسس فن النقش، باستثناء نظام خاص للتظليل،

نظاماً متقطعاً من التمثيل النصف الصباغي: النقش بحجمين، وبثلاثة أحجام، وحتى بأربعة أحجام. أما توجه الخطوط، فقد قطَّعها فان دير ليك تقطيعاً عددياً إلى مضاعفات 45°.



الشكل 11. تقطيع وتفريق

في لوحته **لطبيعة الصامتة للقارورة**، كما قطَّعها سيزان في لوحته **الطريق قرب البحيرة**، وخوان غري في لوحته **الطبيعة الصامتة مع مصباح الزيت**، وغيرها كثير(45).

3.5. تحويلات بصرية

تؤثر مجموعة التحويلات هذه في الخاصيات الفيزيائية للصورة، بالمعنى البصري للعبارة. (لنتذكر أن البصريات الهندسية علمٌ موضوعه قانونا الإسقاط والانكسار). المصورون يعرفون جيداً كل تحويلاتنا التي تتعلق بالشعاعات المضيئة، إما في كثافتها، وإما في تقاربها المكاني.

1.3.5. تحويل

يُثير الجدول التخطيطي رقم 7 الملاحظة المهمة وهي أن كل الاحتمالات كانت قد استُغلت، باستثناء تلك التي تستدعي تثبيت المكون L (لمعان أو إنارة). ولكن هذه الاحتمالات لا تبدو، للوهلة الأولى، غير قابلة للتحقيق. يمكن أن يكون القصد إنتاج صورة من الإنارة موحدة الشكل. ويبدو أن تحكمنا بهذا العامل ليس دقيقاً بالشكل الكافي، لنصل إليه، اللهم إلا إذا كنا نشعر أن النتيجة لن تكون مهمة. إذا كان الإنسان لا يكفي، فثمة على الأقل آلات تستطيع القيام بذلك، ولا يكلف هذا إلا عناء المحاولة.

---

(45) كانت لوحتنا تستبصِر أيضاً عمليات «ترشيح موجبة». وهي تتطابق مع إضافات معينة. لكن قد يُتساءل: مع أيِّ شيء يمكن «أن تتطابق «إضافة لون»؟ علينا التذكير هنا أن التحويلات متناظرة حقاً (سوف نعود إلى هذا في الفقرة 1.5.5.). إذاً بإمكاننا أن نُسقِط ألواناً على مشهد بالأبيض والأسود (هذه هي الخاصة التي اعتمد عليها مخترعو هذه المُرشِّحات الكاسرة للأشعة التي توهم باللون أولئك المساكين الذين يملكون تلفزيونات بالأبيض والأسود، حينما كان التلفزيون الملون، إن لم نقل الأسطوري، بسعر يفوق التصور).

نحن لا نفتقد الحساسية للإنارة، فلدى المصوِّر مثلاً سلسلة من الأوراق الحساسة، من القاسية إلى الناعمة، تسمح بتغيير تضاد صورة ما. فالتضاد، عند المصور، هو علاقة إضاءة السطوح القصوى للصورة «غير المحمَّضة» أو «للموضوع كما تدركه العين». يجب، في الواقع، الأخذ بعين الإعتبار تضادات الموضوع، والسلبي والإيجابي، وبما أن هذه التضادات ليست بالضرورة متعادلة. (في ما سيأتي سننطلق من فرضية تضاد متعادل بين الموجب والسالب). ندعو علاقة تحويل التضاد، المقيسة بالعلاقة

$$\gamma = \frac{\text{لوغاريتم تبايُن السلبي}}{\text{لوغاريتم تبايُن الموضوع}}$$

γ هي إذا التخفيف (إذا كانت $\gamma < 1$) أو التشديد (إذا كانت $1 < \gamma$)، كما بالنسبة للرسومات باللغة الصلابة المسماة «السمات»، حيث ق يمكن أن تصل إلى من 2 إلى 9) معطاة لتغاير الموضوع. التيارات المسودة تتطور مع $1 > \gamma$ 0,7، وهي بالتالي مُخفَّفة بالقياس إلى المواضيع: تباينات السالب (في اللوغاريتم) يتغير بين 1 إلى 1,4 (هذا التفصيل يسمح لنا بأن ننتهي دفعة واحدة من الفكرة التي تعتبر أن التصوير هو الدرجة العليا «الطبيعية» من الإيقونية). يمكن أن يعبّر عن الحذف الكامل للتضاد بـ $y = 0$: وبالتالي فليس ذلك ممكناً بالأبيض والأسود (يمكن أن نحصل على لون رمادي غير متمايز)، ولكن فقط لصورة ملونة[46]، حيث يمكن أن تبلغ قدر المساواة مع الفرز F $, ₺→D.

---

(46) يقاس التغاير بوساطة مقياس شدة الضوء، أو مِضواء (مقياس ضوء) مُتنقِّل. ولدينا مقابل القطب النظري $y = 0$ (إلغاء كامل للتباين)، قطب نظري آخر حيث $y = \infty$ («أسود مطلق» و«أبيض مطلق»).

نحن نتعامل هنا مع معيار لوغارتمي. تماماً كمقياس «دوسيبل»، الذي يرجع إلى قانون «فيشنر».

وبالمقابل أين نحن من التضاد الذي تقدمه المشاهد الطبيعية وفن الرسم في المتاحف؟ سوف نرجع بهذه الطريقة إلى مقاييس رائدة أنجزها ك. لابيك، ماتزال فعالة بامتياز.

يمكن أن يرتفع التضاد بين الأطراف المتباعدة التي تقدمها الطبيعة لتصل إلى 000 000 300 (أي 8,5 وحدة لوغاريتمية)، ولكن هذه الأطراف لا تُقدَّم أبداً متزامنة: في الواقع، نسبة الإنارات، في ما يدعوه لابيك «زاوية متينة للصورة» (مايمكن أن تدركه العين الباقية بلا حراك)، تتغير من 6 إلى 15 (أي من 0,8 إلى 1,2 بالوحدات اللغاريتمية). لنضيق هذه المسافة، يمتلك الرسام ألواناً- أصباغاً تجارية، كما من الأبيض الأشد بياضاً إلى الأسود الأشد سواداً حيث يكون التضاد 50. فالتضاد المسموح من المُصنِّعين أكثر ارتفاعاً مما يوجد في الطبيعة. برهن لابيك، مستعملاً مقاييس من متحف اللوفر، أن الرسام يقلص التضاد المتوفر ويقوده بدقة إلى نفس نطاق المشاهد الطبيعية[47].

يقترح التجميع التالي في تصنيف ليس بالدقيق تماماً، والذي

(47) في تقييم هذه الواقعة، ينبغي ألا ننسى أن حساسية العين للتدرّجات تقِلُّ في الكثافة الضوئية العالية. إذ يُختزَل «اللسان» في التشكيل 2، إلى «لُسَين»، متحولاً تحويلاً من الأبيض إلى الأصفر. والرسام إنما يمكن أن يمهر أفضل في التدرج اللوني مع كثافة الإضاءة المتوسِّطة. وهاهو بيير جيتسلير يلفت انتباهنا إلى أن كون لوحة لابيك رُسمت على أقمشة قديمة، فإن من الممكن أن تُشوِّه مقاييسها ظلال أو تعديلات ملونة أو مُبرنِقة. ومع ذلك قد تقود هذه التعديلات إلى بخس قيمة ال y الحقيقي لهذه الأعمال الفنية، وهذا على الرغم من أنها قديمة. وتنوع ال y الحقيقي، المُصحَّح، لن يكون إلا أوسع، ولن تكون استخلاصاتنا إلا مدعمة أكثر.

سنكمله بمعطيات أكثر حداثة. في هذا الجدول، مقاييس «لابيك» مشار إليها بنجمة.

	تغاير	γ
مشهد طبيعي أقصى ما يمكن من أصباغ الرسام	6 à 15	-
أقصى ما يمكن في المطبعة وفي التصوير	50	1,74
	?	9?
* الرسم الإنطباعي والمتعلق به (سيزان، بيسارو، سيسلي، مونيه، غيومان)	3 à 6	0,64
* رسم «قديم» (فان إيك، موملينج، فيرمر،	6 à 12	0,95
فيلاسكز، زيرباران، كريكو، كورو) معالجة طبيعية	1,5 à 15	0,7 - 1,0
للصور	10 à 20	1,18
* رسم «كلاسيكي» (إنغرس، دايفد) أسلوب أسود (قصص مصورة 1938)	$\simeq$ 100	$\geqslant$ 2

الجدول 8. لعب على تحويل

تُخرِج هذه الملاحظات إلى السطح حقيقة أن الرسامين، يستطيعون، إذا اشتغلوا عموماً على $\gamma \simeq 1$، أن يبتعدوا دلالياً عن هذه القيمة. يتميز الانطباعيون في هذه النقطة لأن لهم γ مخففاً:

$$\gamma = \frac{\log (3 \text{ à } 6)}{\log (6 \text{ à } 15)} = \frac{\log \sqrt{3 \times 6}}{\log \sqrt{6 \times 15}} = 0{,}64$$

أخيراً، ربما يتوجب مراجعة أعمال لابيك، بتطبيقها على النور والظل، وهذا إجراء يتكون من تحديد ومبالغة التضاد، إن مثل تلك المقاييس لو طبقت على رسام من مثل لاتور، فستكون موحية بهذا الخصوص.

ثمة فئة أخرى من الصور تقدم «تطبيقاً قاسياً لتدرج الضوء يقصده الرسامون» (Couperie, 1967): إنه الأسلوب الأسود للقصص المصورة، التي ظهرت في السنوات 1938 ـ 1940 عند الأميركيين

وقد أعاد شرحه اليوم هيغو برات. يتبنى هذا الأسلوب الأسود التباين الأقصى المتوفر في المطبعة أي $Y \geqslant 2$.

وهو مقود ثانوياً إلى تقطيع عددي أقصى لِلَمعانات: مستويان فقط في الأسلوب الأسود، مقابل أربعة في العملية المزدوجة؛ تسمح تلك العملية بأن يكون لدينا، بالإضافة إلى الأبيض والأسود، رماديان من خلال لعب شبكتي تظليل، متقاطعتين ومطبوعتين قبلاً على ورقة خاصة، وتظهر الشبكتان بواسطة كاشفَين مختلفين (أحدهما يكشف شبكة التظليلات، والآخر التظليلات المُتقاطعة).

لنلاحظ أننا يمكن أن نحتفظ تماماً بتدرج مرجع ما في مدلول، بنقله «ككتلة واحدة» نحو القيم الغامقة أو نحو القيم الفاتحة: يشكل هذا بالتالي تحويلاً. لقد أعطيت أمثلة واضحة للحالة الأولى من نقوش غويا وبريسدان، وهذا «التعتيم» المنتظم هو بلا ريب مثقل بالمعنى.

أخيراً، إذا قلبنا الأنوار ببساطة وجلاء، فسوف نحصل على المسودة. وأثر المسودة معروف عند المصورين، ولكنه حاضر أيضاً في الرسوم بالقلم الفاتح على ورقة عاتمة، وحتى في الصور الظلية.

وبالإجمال، نرى أن الإنارة، إذا لم يبد أنها قد فرزت أبداً (لأننا لا نحذف شيئاً في تلك الحالة: بل نحوِّل بالأحرى سُلَّماً لونياً)، فهي مع ذلك موضوع لتحويل ضروري لتضمينه في تعريف الإيقونية: نقترح تسميتها تحويل Y.

2.3.5. وضوح الحقل وعمقه

كما تستعير تحويلات Y من المصورين مفهومهم عن التباين المضيء، نستطيع أن نستعير منهم مفهومهم حول وضوح الحقل وعمقه، وأن نجعل منه أساساً لتحويلات جديدة. في الرؤية العادية

(Déribéré, 1959) توجد زاوية نظر صلبة (±140°)، نميز فيها بضعة مناطق متحدة المركز. في مركز (1°) تقع منطقة الرؤية الصافية أو البنقر التي تمتلك الحد الأقصى من تمييز الأشكال والألوان. عندما نبتعد صوب المحيط، نجد تباعاً «حقلاً مركزياً» من 25°، ثم «حاشية» من 60°، ويشكل الباقي «الحقل المحيط». بالطبع، بما أن العين ليست ثابتة، فإنه يمكنها أن تمسح الصورة وتنقل منطقة رؤيتها الصافية إلى أي نقطة من الحقل. لا عجب في أنه من المستحيل رؤية الصورة كاملة بالوضوح نفسه

تزامنياً وبنفس الجلاء: سنجد هنا إذاً البعد الزمني، وهو، عكس الرأي السائد، ليس غائباً البتة عن التواصل وعن الفنون المرئية.

وفي النهاية، الرؤية بالعينين تسمح بالتمتع بمسافة نقطة من الحقل، وتُكيِّفها معه. إذاً هذه النقطة وحدها تُرى بجلاء، أما الباقي، فهو مرئي بشكل غائم، سواء كان بعيداً أو قريباً.

والحال أنه، بدءاً من هذه الرؤية الطبيعية فيزيولوجياً، من الممكن المضي في تحويلات مهمة لزاوية الرؤية، ولمنطقة الرؤية الجلية، ولعمق الحقل.

اعتاد المصورون على تغيير المحرق المركزي لهدفهم، وبالتالي لزاوية الرؤية (زاوي كبير أو مُحرق طويل). وهكذا ننتقل من 18 إلى 35 مم في الحالة الأولى، أو من 85 إلى 200 مم (وحتى إلى 1200 في بعض التلفازات) في الحالة الثانية[48].

---

(48) يمكن للرسام أن يحصل على الأثر نفسه بسهولة أكثر، لكن نادراً ما درسنا المتاحف من وجهة النظر هذه: ثمة هنا مادة بحثٍ هامة.

منطقة الرؤية الجلية كما كان قد لاحظ فازاريللي (Vasarely) في مقطع بعيد النظر وحاد في آن واحد[49]، قادت الفنانين إلى «شغلاَت» وإلى «عمليات غش». عندما يعرض كل مخطط الصورة بوضوح مستمر، كما في فن الرسم الزيتي القديم أو الكلاسيكي أو في التصوير المعتاد، فإن العين لا تدرك هذا الوضوح إلا محلياً خلال مسحه، الباقي يستمر غائماً. نموذج الصورة تلك مقبول كمشهد، وتعطي جميع نقاطه رؤية ثابتة. ولكن، لو تفحصنا لوحة مركزها صاف وحوافها غائمة (كما عند رينوار مثلاً)، فالعين لن تجد رؤية كافية فيزيولوجياً إلا إذا ركزت في المركز. تعطي النقاط الأخرى كلها، خلافاً للمشاهد الطبيعية، رؤية غائمة. إن الأثر المؤكد لإجراء كهذا هو شد العين بشكل فعال إلى المركز.

وأخيراً يمكن أن تُخفِّف عمق الحقل بقوة عدسةٌ مرئية ذات محرق طويل قليل السجاف، أو على العكس متصاعد جداً من أجهزة أخرى. أعطى الرسم القديم والكلاسيكي بطيب خاطر الوضوح نفسه للمواضيع القريبة والبعيدة، وهو ما يخلق انزياحاً للعين الحساسة

(49) «بدءاً من القرن السادس عشر، أهمل معظم الرسامين حقيقية الرسم الفني لتؤخَذ العين مقياساً أعلى. فإذ أقاموا تطابُقاً بين حقل الرؤية واللوحة، اصطدموا بصعوبات لا يمكن تجاوُزها. وفي الواقع فإن العيب الأكبر للإدراك، في نظر الفنان، ألا يكون مستطيلاً. فنظرة الإنسان تكسح حقل الرؤية. إذاً الفنان مُجبَر على أن يجعل العين مستقرة اصطناعياً. إذ نُدرِك، ونحن ننظر شخصاً أو شيئاً، صورة دقيقة، لكن محوطة بهالة ضبابية. فكيف نُدرِج هذا الإحساس غير الأكيد في خطوط المحيط الواضحة لمستطيل أو لشكل بيضوي؟ لقد انجرَّ الرسامون القدماء، بغية مراعاة مشابهة حقل الرؤية مع إكمال الرسم حتى أطراف اللوحة، إلى استخدام حركات لا حصر لها، وعمليات غِش غير معقولة: فالأشياء والأشخاص الأساسيون غارقون في بحر من الأشياء الاصطناعية، يظهرون محوطين بستائر عاتمة، وفي الظلمات يتزاحم أشخاص ثانويون معالمهم غير واضحة. إذاً عنصر الفكرة الرئيسة يعوم في فضاء زائد، أي في نوعٍ من تعبئة عارية عن أية قيمة تصويرية» (Vasarely, 1978: 20).

لأنها تتواءم مع المسافة الواحدة للوحة وليس مع المسافات المفترضة للمواضيع الممثلة على اللوحة[50].

4.5. تحويلات حركية

جمعنا تحت بطاقة التسمية هذه تحويلات ذات جنس آخر مختلف تماماً: على عكس اتجاه السوابق، التي تفترض علاقة ثابتة بين الناظر والصورة، هذه التحويلات تعني تنقُّل الناظر بالنسبة إلى الصورة. هذا التنقل هو الذي سيؤثر في العلاقة بين الدال والعناصر الأخرى للعلامة. سنجد فيه الاندماج وتزييغ الصورة، الذي يقودنا مباشرة إلى استقرار متعدد.

يمكننا أن نزعم، في رؤية مختزلة وأكاديمية، أن تظليل ظل ما ليس مرسوماً لكي يُرى، ولكنه يشكل ذريعة موضوعها ستر عدم كفاية الرسم بالقلم؛ ذريعة تغدو ممكنة بفضل خصوصية جهازنا العصبي، وإلغائه بطريقة ما بسبب تشغيل ذلك الجهاز. ولكن الأمر هنا هو مصادرة على ما هو مطلوب، وبالعكس سندعم أن طريقة عمل اللحمات والتظليلات تستند إلى خاصيات بعض جهازنا

(50) اللعب على مسافة المحرَق هو تحويل سبق أن درسَه إيزنشتاين بعناية منذ عام 1927. الأثر المُحصَّل من العدسة 28 مم «يقوم على تقصير المنظور في العمق، الملحوظ والأكثر سرعة بما لا يقاس من العين الطبيعية» (1980: 83 ss.). وبعباراتٍ أخرى، يُولِّد إفراطاً في انطباع العمق. ويُعيِّن إيزنشتاين كذلك الأثر الأولي لهذا التحويل، «فالعدسة الشاطحة، قادرة على أن تضع في إدراك حسّي واحد مجموعة من الماهيات المنفصِلة بصرياً: نجعل «الأكثر بعداً، مرئياً مباشرة، كالأكثر قرباً». والحال أن هذا الأثر، في نظره، يُميِّز الأحوال الفيزيائية للخدَر والنشوة، ويعطي عليها بُرهاناً بعض رسوم مُتعاطي الأفيون ك كوكتو، أو بعض لوحات غريكو مثل **المسيح في بساتين الزيتون** (Le Christ au jardin des oliviers). فللمنظور الخدَري أثر جذاب قوي على الناظر إلى اللوحة، «ويدفعه إلى داخل اللوحة».

الحسي، التي تكون هذه المرة خاصيات الاندماج، وتشد الانتباه إلى مفاهيم على صعيد قريب وصعيد بعيد، معروفة جيداً في علم الجمال الإخباري ((Moles, 1971: 59ss.)، (وفصلنا رقم 5، الفقرة 2)).

يكفي أن نبتعد عن الصورة لنرى انبثاق النسق البعيد، بحكم أن الأشعة المرئية تعانق مناطق من الصورة تتسع بالتدريج، وفيها تكون المعلومة كلها مجمعة ومدبرة. نحصل على نفس الأثر بومض العينين (مما يقلص مقلة العين ويوسط ستار الرموش، متدخلاً كشبكة من انحراف الضوء، أي خالطاً المنبهات الآتية من مناطق مجاورة).

إن وجود مستوى بعيد ومستوى قريب، بالنسبة إلى الصورة نفسها، يؤدي إلى وجود مسافتين تقدمان إدراكاً ثابتاً. مثال الصورة المؤطرة بفظاظة (صورة تليغرافية) مثالٌ واضح، ولكن مثال الرسم الانطباعي والتنقيطي أقل وضوحاً منه. تغطي هذه الظواهر في جزء منها ما دعوناه نسيجاً، وهو المكوِّن الثالث للعلامة المرئية بالإضافة إلى الشكل واللون.

في الأنسجة، ليس للمستوى القريب دلالة إيقونية، ويشكل نوعاً من الطوبولوجيا الدقيقة للصورة. ولكنها حالات (آرسيمبولدو، ودالي. . .) يكشف القرب منها صورة إيقونية ثانية.

هل الاندماج، موصوفاً على هذه الشاكلة، هو تحويل يوازي الفرز أو التفريق؟ يجب أن نرد بالإيجاب على هذا السؤال، محددين ببساطة أنه إذا كان الفرز والتفريق هما تحويلات بشكل استعارة مكنية، (لا يُقدَّم لنا كي نرى إلا المُحوَّل)، فإن الاندماج هو، بمعنى ما، تحويل مرئي، بشكل استعارة تصريحية، تماماً كالتزييغ، الذي يلعب هذه المرة على زاوية الرؤية أكثر منه على زاوية المسافة.

فالتزييغ المدروس جيداً على الصعيد الهندسي، يقدم بالمناسبة اشتغالين متميِّزين. يقوم الأول على الاستقرار المتعدد، ويُري على التوالي صورتين في صورة واحدة. وعلى العكس، يقوم الثاني على أثر حركي: كم استعرضنا لوحة الجوكندا وهي تستمر في النظر إلينا.

سنعود إلى هذه الظواهر في الفصل الثاني عشر عندما يتعلق البحث باستحسان فضائية النحت.

5.5. تحويل، وإيقونية، وبلاغة

لنتوقف الآن عند ثلاثة أسئلة متفاوتة الأهمية في ما يتعلق بالتحويل. يغطي الأول بعض خاصيات التحويلات التي، ربما، أظهرها تصنيفنا بشكل غير كاف. ويغطي الثاني فرضية «مقياس الإيقونية»، الذي كان قد صيغ بأكثر من مناسبة، والذي له بالتأكيد جزء متعلق بتحويلات. ويتعلق الثالث بالطابع الذي يمكن أن يكون بلاغياً في كل تحويل.

1.5.5. بعض خاصيات التحويلات

بيَّنا أن المذهب الإيقوني يقيم مسافة معينة بين مرجع ودال، مسافة توصف بسلسلة من تحويلات، حيث وضعنا جرداً أولياً واستخرجنا بعض خاصياتها العامة.

هناك أيضاً عامل آخر يجب أخذه بعين الاعتبار: هو تجانس التحويلات. نقول عن تحويلات إنها متجانسة أو متنافرة، بحسب تأثيرها أو عدم تأثيرها في كلية الحقل المراد تحويله.

لأننا لم نتناول هنا إلا العمليات ذاتها، التي هي على مستوى الكفاية. ولو انتقلنا إلى مستوى الإنجاز، واعتبرنا إنتاج العبارة، لأمكننا استنتاج أن العمليات تشتغل بشكل موحد في الملفوظات.

هذا التجانس لا يوجد، في الواقع، إلا في الملفوظات المنتجة بفضل بعض وسائل إعادة الإنتاج، غرفة مضيئة وغرفة مظلمة. وأيضاً! أي مصور لم يكن منشغلاً بإبعاد التزييغات التي تظهر على محيط صورته؟ تمضي العبارات الإيقونية غالباً إلى سلسلة متنافرة من التحويلات. وهي واقعة يستند إليها، كما سوف نرى، عدد من الملفوظات البلاغية.

تعلمنا أبحاث الهندسة أن عائلات التحويلات تشكل مجموعة عندما تحوي مع كل تحويل عكسَه، ومع كل تحويلين ناتجهما. وهكذا فالمجموعات هي التحويلات الخطية، والتنقلات، والتشابهات.

من بين هذه التحويلات، نسمي معادلات تحويلات التناظرية، الإسقاطية والمتعدية: المساواة، والتشابه، والتطابق. وبحسب نفس التعريف، نعرف تحويل المميز لهذا الفرع الخاص (غير المتري) للهندسة: الطوبولوجيا. هذا تحويل يسمى تجانس الأشكال ويعرَّف بأنه ثنائي القيمة وثنائي الاستمرار (وبالتالي أيضاً: منظم).

ما يهمنا في هذه النظريات، أنها تعطي، في النهاية، وصفاً دقيقاً للملاحظات الحدسية المتعلقة بالصور، التي عالجناها مسبقاً عندما تعرضنا لمشكلة الإيقنة (الفقرة 2.3.):

أ) تحويلات الإيقونية هي ارتجاعية، أو أكثر تناظرية. في شكلين ثنائيين F و F'، يمكن أن نقول أيضاً أن F هي صورة F' كما أن العكس صحيح. وبالفعل، يمكن أن يكون هناك تردد ما. في كل الأحوال، يجب الخروج من نظرية تحويلات لتمييز الصورة من منوالها؛

ب) تحويلات الإيقونية قابلة للقياس في ما بينها، أو أكثر

تعدّياً: يمكن أن تُرسَم الصورة الشخصية لـ شارل كوينت (Charles Quint)، وصورته الشخصية يمكن بدورها أن تكون مصوَّرة؛ فالصورة الشخصية هي دائماً تحويل للمرجع.

يمكن أن تمارس عمليات بلاغية أو غير بلاغية على الأولى، أو على الثانية، وتبقيان حاضرتين في ما ينجم. ويمكن أيضاً أن تمارسا في الاثنتين معاً، وفي هذه الحالة، من الممكن أن يلغي تحويل الثاني تحويل الأول تماماً (حالة تكبير متبوعة بحالة تصغير).

2.5.5. تحويل ومقياس الإيقنة

التحويل، كما عالجناه، هو عملية تقوم على مجموعة من السمات المكانية المعزوّة إلى المرجع.

تخضع هذه المُحرِّضات، عند إنتاج دال يقيم معها علاقة تجنيس أو نموذج ـ مرافق، إلى تغيير، سواء من ناحية طبيعتها (القيمة، واللون، والإنارة...). أو في علاقتها (نِسَبٌ، وتبايُن، وتوجُّه...). ولكن كل تحويل يترك عنصراً غير متغيِّر يستمر، عنصراً أشرنا إليه في وصفنا، ويشكل في المحصلة الداعم الفيزيائي لعلم الإيقنة: وبتعبير تقريبي نقول: «ما يبقى من الأصل في النسخة المطبوعة»، الذي يبرر (انظر الفقرة 1.3.) الحفاظ على مصطلح التسويغ. تتغير تحويلات وتحتفظ في وقتٍ واحد، ويجب أن يبقى القسم المحفوظ أعلى من حد أدنى معين (وبالمقابل يكون مُتغيِّراً من فردٍ إلى آخر) هذا إذا أردنا ضمان التعرف. وفي ما دون هذا الحد الأدنى، يُنسَف الإطناب ويكون النموذج عاجزاً عن ضمان التجنيس. إذاً سوف نجد هنا مصطلح الإطناب، الرئيس في كل نظرية بلاغية؛ تلك التي تعالج ـ وسوف نذكر بها لاحقاً ـ ملفوظات مُدرَكة، عبرها يمكن أن نعيد بناء عبارات أخرى، تسمى «مُتصوَّرة»، ومثل إعادة

الترتيب تلك لم تكن لتوجد قط إلا بفضل الإطناب.

ولكن أيهتم مصطلح تحويل جذرياً بالصورة؟ وخارج المطالبة بإطناب أدنى، هل هناك علاقة بين العدد ونوعية تحويلات ووجود الإيقنة؟

على مدار الصفحات السابقة، استطعنا قراءة التأكيدات، التي من خلالها ستكون مثلاً، الصورة الشمسية «أكثر إيقونية»، من المخطط... إلخ. تعرفنا هنا على فكرة «سلَّم قابلية الإيقونية»، المقدمة من عدد من المنظرين، منهم فوللي.

تترك فكرة السلَّم اعتقاداً بأنه من الممكن ترتيب كل التحويلات بحسب ضخامة «إيقونية» قابلة للقياس. في وسط مجموعة معينة من تحويلات (مثلاً، تحويلات الهندسية)، يمكن لعدد الخاصيات المحتفظ بها أن تشكل مثل ذاك الحجم، ولكن إذا احتفظ تحويلان بنفس عدد الخاصيات، لا نقول، في الغالب: «إنهما متعادلان في الأيقنة». وسوف يبدو لنا، من غير شك، أن الأكثر أهمية («الأكثر أيقونيةً») هو الاحتفاظ بالزوايا أكثر من الحجم. ولكن هل إن تغيراً بسيطاً في الزاوية، هو أقل أو هو أكثر إيقونية من تغير كبير في البعد؟ ستتعقد المشكلة أيضاً عندما سيكون علينا أن نقرر إذا كان أكثر إيقونية أن نحافظ على الألوان، أو النسج، أكثر من محافظتنا على الشكل. ماذا علينا أن نفكر بهذه المحاجات، والتي تبقى، في الوضع الحالي لمعارفنا، خيالية بشكل واسع؟

أشار فوللي إلى أن أخذ تحويلات الهندسية بعين الاعتبار يمكن أن يتطلب قاعدة شكلية لوصف الإيقوني، ويعطي سلَّماً من الإيقونية المؤسسة على قدرة تحويلات: ففي نظره، تضعف هذه الإيقونية بحسب المرور من التطابق إلى الإسقاط ثم إلى تحويل الطوبولوجي.

غير أنه، حتى مع البقاء في الإطار الضيق للتحويلات الهندسية، كان يأخذ بعين الاعتبار أن هذا التحليل غير قادر على الإجابة عن هذا السؤال لماذا يسمح خيال بسيط (إيقونيٌ بشكل ضعيف وفق هذه المعايير الشكلية) بتعرُّف فعال على موضوع أو على شخص (مما يبين، في ما يبدو، أن مثل تلك العلامات تبقى تجريبياً إيقونية جداً!).

هذا التناقض ـ الصالح لكل التحويلات، وليس فقط الهندسية منها ـ يجعلنا نصطدم بواحدة من المشاكل الكبيرة لتحليل الصور. يمكننا بالتأكيد أن نجيب دائماً بعبارة «الخداع المرجعي». ولكن في هذه الحال، سوف نسمح لأنفسنا بجولة من ألعاب الخفة.

يجب إذاً أن نضع موضع التساؤل فكرة سلَّم للإيقونية مؤسَّس فقط على طاقة التحويلات. يجب أن نشرك النوعية والكمية لهذه التحويلات، وأيضاً طبيعة السمات التي تُحدِثها (بمقدار ما تتطابق هذه السمات مع سمات النموذج).

قد تظهر بداية حل ما، لمشكلة الخيال إذا قبلنا أنه في صورة ما لا تتوزع المعلومات بشكل متساو[51]. وهذا ما سبق أن علمتنا إياه إواليات الإدراك الأولي. رأينا، مثلاً، أنها تولي المحيط أهمية أكبر من تلك التي توليها للسطح؛ مما يُعادِل تمايُزاً.

ونحن نعلم، فوق ذلك، أن تغيرات التوجه، في الدائرات

---

(51) ومع ذلك لا ينبغي التغاضي عن الانتقادات العنيفة في استخدام آتنياف المباشر جداً لنظرية الإعلام بالصورة (انظر: (Green et Courtis, 1966)) فقد لا يكون تركيز الصور في الزوايا، مثلاً، إلا أداةً ناتجة عن تقطيع الصور. ومهما يكن أمر قيمة تجارب آتيناف فنحن نظن، من جانبنا، أن إمكانية ونجاح الرسم بالقلم، في تكراره ملايين المرّات، هي في ذاتها البرهان التجريبي على أن إعلامَ صورةٍ ما لا يُقسَّم بطريقة واحدة.

نفسها، أكثر أهمية من القطع المستقيمة أو من الأقواس المنتظمة؛ وهو ما يساوي من جديد نوعاً من التفريق على طول الخط. يُظهر لنا ذلك أنه ما من ربط صارم بين قدرة تحويلات ومقروئية الأشكال. يجب إذاً تصور هذه التحويلات على مستوى النوعية أيضاً، وحسبان نماذج إيقونية تتوافق معها هذه المواضيع. وهذه المواضيع يمكن أن يكون لها في فهرست النماذج وضعيات هندسية ملزمة إلزاماً يقوى ويضعف. تمثيل رجل ما، مثلاً، لا يعني تهيئة صور معينة من الزوايا وحسب، ولكن يعني توجهاً معيناً أيضاً (العلامات التي ترجعنا إلى الرأس هي «فوق» الجسم). وبالتالي فإن إجراء أي تغيير معين سيؤثر بالأحرى في تعرف الموضوع تماماً كما في الوضعيات المترسخة. وهكذا نعلم أن التمثيل التصويري ـ رغم اعتباره ذا مكانة رفيعة المستوى بالنسبة إلى السلَّم الإيقوني - لا يسمح إلا بتحديد صعب عندما يقدم الرأس بوضعية مقلوبة[52] إثر دوران بسيط.

وهكذا نعزل عاملاً يشرح حدس سلَّم قابلية الإيقونية. هذا العامل هو البعد التداولي للتحويلات. يمكننا في الواقع ملاحظة أن العمليات التي توفر علامات يمكن أن تكون مقيَّمة كإيقونية بجدارة بقياس المعيار الشكلي، ليست كافية دائماً للاستعمال المخصص لهذه

---

(52) هذه الملاحظة التي يصوغها أطباء الأعصاب جيداً، تتوجَّه مع ذلك، إلى ما يسميه توم «الحال الأكثر كمالاً» للإيقونية، والذي يُعرِّفه بأنه علاقة تطابق مِتريّة! فعلى هذا المنبع النوعي لنظامنا من النماذج تقوم القصص المصوَّرة **الصعود والهبوط غير المعقولين** فكلّ صفحة فيها متكونة من سلسلة رسوم حيث تظهر أشياء وشخصيات بشكل طبيعي. فعلى القارئ، حين يصل إلى الخانة الأخيرة، أن يقلب الصفحة. وإذ تظهر هكذا أمام عينيه رسومٌ جديدة، غير المدرَكة حتى تلك اللحظة، تشكل بقية القصة. وصعوبة التفسير أكبر أيضاً حين تكون هذه الدوال غير قابلة للتحديد مُدرَجة في عباراتٍ بلاغية، فرسوم الطاهي والفلاح لـ آرسيمبولدو هي طبيعة صامتة خالصة، ينبغي العودة إليها لكي تُرى فيها الوجوه البشرية.

العلامات: حالياً، تميل الأبحاث الطبية، التي كانت قديماً استعمالاً دائماً للصورة، إلى استعمال المخططات، المقيّمة أنها أكثر وضوحاً. وبالتالي يمكن للتحويلات التي تقود إلى قابلية إيقونية ضعيفة على المستوى الشكلي، أيضاً أن توصف كمصافٍ. هذه المصافي تصطفي بعض السمات حسب معايير تداولية، حيث لا تغرق هذه السمات في فيض من المعلومات غير الملائمة بحسب هذه المعايير. من وجهة النظر هذه فإن «الإيقونية» «الجامعة»، يمكن ألا تظهر كمعلومة، ولكن كضجيج.

لنعالج أخيراً الملاحظة الثانية التي صاغها فوللي في موضع التصنيف وفق معايير هندسية، وسيسمح لنا باستخلاص عامل آخر للإيقونية.

ففي رأيه، يجب، في الواقع، أن نضيف، إلى أيقونية موصوفة بحسب هذه المعايير الهندسية، معياراً إحصائياً. إذ تجريبياً يمكن أن يعبر عن «التعرّف» باعتباره، احتمالاً أكثر من أنه قرار بنعم أو بلا. بحسب هذا المعيار الجديد يمكن اعتبارها متشابهة الخطوط التي لها «تقريباً» نفس الطول، والأشكال التي لها «تقريباً» نفس التوجه والأسطح لها «تقريباً» نفس اللون، لكون المعايير المختارة ذات مقياس واسع من الاعتباطية[53].

يعتبر فوللي أن هذه الآلية المضاعفة (معايير شكلية + معايير إحصائية) تهتم تماماً بالطريقة التي نتعرف فيها أحرفاً مطبوعة بمختلف حجوم الطباعة، فالحرف الطباعي الرفيع (أ) غارالد والحرف الطباعي

(53) يتطابق هذا مع ما نسميه في مكان آخر «عتبَة الملاءمة» (انظر هنا: الصفحات المخصصة للأسلبة، في الفصل العاشر من هذا الكتاب)، حيث تنتُج ظواهر المماثلة المُقارَبة هذه من تداخل بين نظام الإدراك (مُعادِل، كما نعلم) ونتيجة تحويلات الخام.

(أ) من طباعة تيم، وهو ما يمكنه أن يشكل التبيان الأفضل لطابعه الإجرائي.

لا يمكننا قبول هذا التحليل: لأنه يستوجب قبول وجود (أ) «حقيقية»، وكل الأخريات لن تكون إلا نسخاً تقريبية ومشوهة. في الواقع، ليس من الضروري استحضار معيار إحصائي لأخذ صيرورة التعرف بعين الاعتبار، لأن نموذج (أ) (تماماً كما في نموذج منضدة، وقِط، ووحيد القرن...) لا يخصص إلا بعض العلاقات المرئية المجردة، تاركاً الباقي كله لحالة متغيرات حُرّة.

هاهنا إذاً عامل آخر: درجة التنشئة الاجتماعية لسمات النموذج التي يجب أن تكون متماشية معها سمات الدال.

هذا يفسر أن بعض الدوال التي يمكن اعتبارها قليلة الإيقونية من وجهة نظر المعايير الشكلية، يمكن أن تكون مقروءة بسهولة أكبر. إن أسلبة متطورة يمكن أن تكون مقبولة على نطاق واسع[54].

وفي الختام، لكي تشتغل نظرية النماذج بطريقة مُرضية، يجب أن تطرح وحدات بنيانية متدرجة على مستويات عدة. فإذا لم تكن نظرية «تحويلات» كافية لشرح ظاهرة الإيقونية، فإنها تسمح مع ذلك بأن تصف بشكل دقيق واحداً من ثوابتها[55].

---

(54) حتى ليمكننا طرح افتراض وجود علاقة مُباشرة بين استقرار النموذج وعدد التحويلات المُمكِنة. فالنماذج الأكثر استقراراً تسمح بإنتاج دوالّ أنتجتها سلاسل من تحويلات أكثر عدداً. هذه العلامات تعيدنا عادةً إلى أصناف أشياء قابلة للتوسُّع. وقد تشهد العلامات التي تتطابق مع نماذج أقل استقراراً تحويلات أقل اندفاعاً، حيث يُحتفظ بمستوى أقل ارتفاعاً من الإطناب.

(55) لكن هذا النقاش الواقعي لنماذج التحويل الرئيسة يُفضي حتماً إلى اعتبارات أكثر جوهريّة مُستوحاة من كاسيرير (1973)، ويمكن أن يُقدِّم بعضهم فكرة أن أي إبداع فني إنما هو **نسخة**، بطبيعتها أقل مستوى بالقياس إلى **الأصل**. نتعرف هنا، إلى نظرية النقص الشامل =

3.5.5 .هل التحويل بلاغي بحد ذاته؟

مع أننا صححنا نقطتين من مفهوم سلم قابلية الإيقونية (التجسم)، فهو مازال يستدعي ملاحظتين. رأينا، ونحن نستعرض مستويات قدرة هذا السلَّم، أن كل نموذج جديد من «تحويلات» يتنازل عن الاحتفاظ ببعض الخاصيات.

ألهذه التنازلات هذا القدر من الانزياحات؟ وهل علينا بذلك اعتبارها بلاغة؟ (هل نعتبر بذلك مخطط ميترو الأنفاق «بلاغة» وإذا كان الجواب نعم، فقياساً إلى أي شيء؟ وماذا عن الأبيض والأسود؟) الأمثلة التي أشرنا إليها، والتي لا تتردد بوضع حلقة مطبوعة وتركيب لـ ميرو (Miro) على قدم المساواة، يمكن أن تتركنا بحيرةٍ في هذا الخصوص.

إن موقفاً أولياً، بسيطاً وقطعياً، يقوم إذاً على القول: «إن كل تحويل هو بلاغي، وكونه كذلك يحتوي على جو شعوري ما».

مثلاً، التحويل الهندسي الأكثر عمومية[56] المتمثل في إسقاط مشهد

= للغة التي تتخلل الفلسفة الغربية كلها (انظر: (Eco, 1987 et 1988))، وبالأحرى قابلة للتطبيق على الصورة. وقد كان لامبير (1980) يُعبِّر عن هذا المأزق تعبيراً شعرياً؛ إذ كان يقول «كيف الاختيار بين **المُفرط دوماً** من الكلمات، وما **ليس كافياً منها أبداً؟**». صحيح أننا، حين نغير بنية المرجِع، يُرجِع الدال، في الوقت نفسه، إلى شيء آخر غيرَه، وبالتالي يُجاوِزه. ويصف فوللي هذا المثال البالغ الجمال من «التلاوين الخليوية» حيث نبحث، من خلال تطبيق ملوِّنات أُحسِن اختيارها، عن جعل تحضيرات صغيرة جداً وغير مفهومة، قابلة للفهم. نحن نولِّد المعنى، لأن تحويلات الإيقونية لا تنتج أبداً من مجرد عوَز وسائل، يمكن ويجب معالجته بالبحث عن أدواتٍ أفضل. فهي عمليات نجعل بواسطتها عناصر متأتية من محرضات مرئية صادرة عن الشيء أقل ملاءمة لزيادة ملاءمة عناصر مرئية متأتية من المتلفّظ، بحيث تمثل الإيقونة شاهداً على وساطة. إذاً تحويلات معلِمة: فهي التي تمنح الصورة معنى، لحظة إظهارها طابعها المُمعني.

(56) الأعم في نظر المدرسة الغريماسية، كما رأينا، هو ابتداعها لمنتوج يطلق عليه «سيميائية الهواء الطلق».

ذي ثلاثة أبعاد على محمل ذي بعديْن، يكون مسبقاً تحويلاً بلاغياً[57]. إن هذا التحويل الهندسي، يستجر، كنتيجة حتمية، إعادة ضبط طريقة فكّنا للرموز، تحت شكل انزياح يجبر العين على إعادة بناء البعد الثالث انطلاقاً من إشارات مختلفة عن تلك التي للمشاهد الطبيعية. التصوُّر الحسي لما يسمى انزياحاً، نظراً لعموميته القصوى، يميل بالتأكيد إلى الضمور، ولكنه لا يتوقف مع ذلك عن أن يكون حقيقياً. وهذا ما برهنته دراسات عدة قامت على مجموعات بشرية غبر معتادة على الصور، وحيث التعرف على نموذج يتطلب جهداً معتبراً في بعض الأحيان.

مشكلة النزاع تلك بين منوال ثلاثي الأبعاد وصورة ذات بعدين، مشكلة مركزية في كل ما يتعلق بفن الرسم الزيتي. ويبدو لنا عبثياً الزعم أن كل رسم تصويري وهو خدَّاع يبحث فقط عن العمق. وقد ذكَّر غريغوري (Gregory, 1966) محقاً بأن النسيج يجبرنا على إدراك تسطُّح المحمل، ولكن لا نستطيع الاتفاق مع خاتمته، علماً أن هذا الأثر يتصدى للانطباع الخدَّاع للعمق، «الرسام بالمعنى الواسع مهزوم من لوحته القماشية». ولكون الرسام يستطيع على العكس من ذلك أن يبحث عن أثر النُّسج (الذي يمكنه بسهولة تجنبها) فإنه يثبت أنه يمكن أن يقبل، وحتى أن يؤكد، تسطُّح محمله.

إن التناقض بين بعد ثالث يؤكده المنظور بشكل خداع، وينكره النسيج بنفس الوقت، وهو مناورة بلاغية متقاربة مع الإرداف الخلفي. وطابعه دائم الحضور هو حجة قيِّمة بالنسبة إلى الأطروحة مناصرة للبلاغية[58].

---

(57) هو ما كان أمبروز بيرس يعبر عنه بسرور في مؤلفه: *Dictionnaire du diable* بتعريفه: «لوحة (.n. m). تمثيل في بعدين لشيء مزعج جداً ذي ثلاثة أبعاد».

(58) لأولئك الذين يمكن أن يُشكِّكوا بالأثر العميق للتحويل من 3 أبعاد إلى 2 بُعدين، يمكننا التذكير بواحدٍ من هذه الآثار الثانوية، الملحوظة تماماً. فإذا دُرنا حول رأس =

وقد صادفنا أعلاه مثالين صارخين آخرين: مثال خريطة قطار الأنفاق والرسم بالقلم.

إن خريطة المترو هي حالة من التحويل الطوبولوجي. بمعنى ما، أنها تتلاءم مع عابر تحت الأرض، الذي لا يرى المناظر الطبيعية المجتازة المعبورة، وليس لديه مفهوم المسافات، يكاد يدرك المنعطفات ولا يحس بالتضاريس. السائر على الأرض، الذي يرى المناظر بدل أن يكون موجهاً بالشوارع التي تحيط بها البيوت، يستوعب الرحلة بشكل آخر تماماً: يعرف كل التحويلات التي عليه القيام بها ليلتف على المستنقع، وليمر عبر المضيق، وليعبر معبراً؛ الربط بين نقطة وأخرى يمثل بالنسبة إليه استمرارية مرئية. يمكن القول أن استعمال خارطة مترو يعني إدراك رحلة مجردة مشكلة من تتالٍ من المحطات المتسقة، متساوية البعد، يمكن بالمناسبة أن نحسبها جيداً تماماً كما نستطيع تحديدها بالسمات المتموضعة وذات البعد الاجتماعي إلى حد أقصى وهي اللوحات المؤشَّرة. أهي بلاغة، أم خيارٌ معالجٌ، لأسباب تداولية، من بين تحويلات عدة ممكنة؟

الرسم بالقلم حالة مضللة، لأنه ينفذ تحويلاً من التفريق، سبق أن سُجِّل في عصيبات الجهاز الشبكي للعين.

على هذا النحو، وبسبب الراحة التقنية الكبيرة جداً لاستعمال

= نفرتيتي بثلاثة أبعاد، فإن نظامنا الإدراكي يُعوِّض بدقَّة هذا الدوران، حيث تبدو نظرتها تبتعِد أو تقترِب من نظرتنا. وبالمُقابل، كلُّ امرئ يعرف أن الجوكوندا تستمرّ في النظر إلى أعيننا حتى لو غيّرنا مكاننا بالقياس إلى اللوحة (انظر: (Wallach, 1985)). فخداع الأبعاد الثلاثة غير مُمكِن، ومع ذلك فآليات التعويض تستمرّ في اللعب مع العناصِر المُختزَلة المُزوَّدة بها: فالوجه المُنحَّف الذي تُدركه نظرة مائلة، مُعادة إلى أبعادها الطبيعية ولا تبدو طبيعية. ولْنُفكِّر بالأثر الغريب الذي قد يُولِّده تحويل مُعاكِس، حيث سيكون الوجه، على العكس، أكثر عرضاً: التعويض سيكون في هذه الحال مُستحيلاً.

أداة مقتفيةٍ للأثر بالنسبة إلى الأدوات، كالمدحاة، والفرشاة، والبخاخة، فهي تعتبر بشكل عام «طبيعية». وهل نحن ميالون إلى التوقف عن أن نكون حساسين إلى هذا النوع من وضوح النهج الذي ينشأ في إدراكنا، لم يعد هناك إلا مناطق خطية من المعلومات المركزة، تُباعِد بينها بياضات فيها القدر نفسه من الفراغات. يشكل اقتحام الفراغ هذا في الموضوعات، مع كل الاعتبار، عملية هائلة، وإنما بترويض قديم ومستمر تكون إعادتنا لهذه البياضات طابعها الجوهري المُجلَّى. يمكن هنا أيضاً الدفاع عن الطابع البلاغي للتحويل، لو أضفنا حالاً، كما في الاستعارة الدارجة، أن الانزياح قلَّما يكون محسوساً. غير أن، حججاً أخرى ليست لصالح بلاغية التحويلات.

بلاغية التحويلات تلك تحمل، بسذاجة، مبدأ الغيرية في العلامة. أن نرى في البلاغة كل ما من شأنه أن يجعل أن «الخريطة ليست هي الإقليم»، يعني أننا سنغامر في تمييع كل السيميائية في البلاغة.

من ناحية أخرى، يفترض مفهوم البلاغة أن الانزياح يستطيع أن يُموضَع بالقياس إلى معيار ما. ولكننا رأينا بما فيه الكفاية أن المرجع المدرك (الذي يمكن أن يشكل المعيار لو انتسبنا كلياً إلى فرضية مناصرة البلاغة) ليس له أية استقرارية. وجَعلُنا من النقل عملية بلاغية، يفترض أنه سيكون هناك وضع مكاني معينٌ مرة وإلى الأبد. أن نفعل الموضوع ذاته مع التحويل الهندسي، يفترض أن هناك أبعاداً ثابتة، موجودة بحد ذاتها، والحال أن كل بُعد هو دائماً نسبي، ويتعلق بذاك المستخدم الذي يلجأ إلى التحويلات، على مستوى التشفير وفك الشيفرة.

علينا إذاً استئناف هذه المشكلة المتعلقة بدور التحويلات في

الملفوظات البلاغية، الطلية من جديد، في إطار الفصل السادس، حيث سنذكر بطريقة منتظمة ما نعنيه بالبلاغة. فلنكتف هنا بالإشارة، إلى أن التحويلات ستمفصل معها بعض الانزياحات البلاغية بامتياز، وبالتالي يمكن أن نعتبر الأولى مُنتِجاً مُحتمَلاً للثانية.



الفصل الخامس

العلامة التشكيلية

1. كيف نصف العلامة التشكيلية؟

1.1. سيميائية التشكيلي: مشكلة

لقد قابلنا أكثر من مرة العلامة الإيقونية والعلامة التشكيلية. هذا المفهوم الأخير ضروري لتطوير بلاغة التمثيل المرئي الذي لا يقتصر على التصوير، لكنه يمكن أن يتضمن اللاتصويري، أي ليس فقط ما أنتجه فن القرن العشرين تحت هذه السِّمة، بل ـ إن أخذنا شواهد متفرقة ـ كرصاص النوافذ الزجاجية السيسترشية، والتشبيكات الزهرية للزخارف الإيرلندية، وعمل النساء في المحرمة (قطعة قماش مطرزة)... إلخ.

لا شك في أن الحدود الدقيقة بين التصوير واللاتصوير تصعب غالباً على التحديد العملي. فما يبدو «مجرداً»، أولاً، في ما يدعى بالفنون التزيينية، سرعان ما يتجلَّى للإدراك أكثر دقةً كأسلبة شيءٍ ما (تشكيل نباتي، معدني... إلخ)، وبالعكس، فإن الإيقونات التي يمكن أن يميزها باعتبارها كذلك أولئك الذين عاشوا في ثقافة معينة، ستغدو، من دون تعليم، «غير مقروءة» عند مشاهدين آخرين. الأمثلة

غزيرة هنا: سجاد الشرق، وفن رسم هنود الساحل الغربي...

على بلاغة الصورة أن تَفيد من حصيلة الأفكار المتراكمة منذ عشرات السنين في الأزمنة ما قبل - السيميائية ـ إذ نجد بالفعل عند عديد من مؤرخي الفن، والرسامين، والنقاد، وعلماء النفس، كثيراً من عناصر التحليل المفيدة. تبقى صعوبة الإحاطة بالطابع السيميائي للعلاقات التشكيلية الصِّرف، المستقلة نظرياً، إن لم تكن في الواقع، عن العلاقات ذات الطابع الإيقوني.

يلفت يوهانس إيتين (Johannes Itten) في كتابه المشهور (*L'Art de la couleur*) (1978) الانتباه إلى أن إنغرس (Ingres) أطال منحنى الذراع الأيمن لجاريته الهائلة من خلال ثنية الستار الممتدة حتى الطرف الأعلى للوحة. يقول تقريباً إن الأمر متصل «بخط مجرد فتّان». إذاً سيُستبعَد تفسير هذه الواقعة التشكيلية كأنها «تريد القول»: «ذراع المرأة هذه ناعمٌ نعومة الثنية الثالثة للستار»، وليس وارداً أبداً أن تُعطى العلاقة بين جسد المرأة والستار معنى الإحاطة، قياساً إلى خلفية داكنة تبدو، لتكون مؤطّرة هكذا، على هذا القدر من «الإبهام». إن تفسيراً كهذا ليس عديمَ الجدوى، لكنه يقع في التفسير الإيقوني. والمقصود هو التساؤل عن معنى تقييم «فاتن». وربما لو لجأنا إلى مصطلح «الدائرية» لما كسبنا شيئاً يُذكَر. ومع ذلك، تأثير الرهان السيميائي إنما هو في هذا الشيء الذي لا يُذكر. هاهنا يمكن اتخاذ ثلاثة أوضاع. يمكن أولاً أن نستبعد بكل وضوح وبساطة هذا النموذج لتجربة المجال السيميائي: إنه، في علم الموسيقى، الموقف الراديكالي لبوريس دو شلوزر (Boris de Schloezer). ويمكننا من جهة أخرى اعتبار الناظر غير كُفء بما يكفي ونقابل له، مثلاً، القراءة «التصويرية» لـ موندريان (Mondrian) التي قام بها ميشال بوتور (Michel Butor)، الآتية بعد قراءة سوفور (Seuphor) وغيره

كثر. أهو استبعاد أم استرجاع: ها هو البديل الذي نصادفه أمام هذه التظاهرات المُحرجة.

يمكن معالجة وضع ثالث. هو الذي نرسم معالمه هنا. قِوام هذا الوضع هو رفضُ كل قراءة للملفوظ التشكيلي مكوَّنة من تفسيرات موجهة للعثور بأي ثمن على إيقونة في اللاتصويري[1]، أو، على كل حال، لمعارضة هذا الرفض لأطول فترة ممكنة. إذاً السؤال هو: هل يمكن أن يكون للتشكيلي في ذاته وظيفة سيميائية؟

تضطرنا الإجابة عن هذا السؤال أن نقوم بالتفاف. ذلك أن التفكير في تمييز الإيقوني/ التشكيلي في مجال البلاغة المرئية كان قد أُبطل منذ البداية بفرضية بدئيةٍ: تلك التي كانت تُريد أن يكون لدينا مجالان متمايزان بالتأكيد لكن تربطهما علاقة قياس.

غير أننا نتساءل: أين نحن من هذا بالضبط؟ فلنطرح السؤال مُذكِّرين بمقاربة السيميائية بوصفها تمظهراً حسياً. نتحقق أنه:

(أ) تأتينا محرِّضات من الكون (سواء أشياء طبيعية أو أدوات من صنع الإنسان).

(ب) من بين هذه المُحرِّضات، ما يمكن أن يكون له مكانة العلامة، شرط (ب$_1$) أن نُدخلها في تحليل يجردها من كونها أشياء مستقلة (ب$_2$) وأن تساوي من خلال وظيفتها الإرجاعية الأشياء التي ليست هي.

فأين يقع التشكيلي في هذه الترسيمة؟ ما ندعوه عادةً بالتشكيلي هو حيناً وصف فيزيائي للمُحرِّضات (مستوى أ)، وطوراً علامة

---

(1) من جانب آخر، ليس هذا الرفض دغمائياً، ويأخذ في الاعتبار المُكتسَبات الكبرى التي عادت بها الاختبارات الإسقاطية على علماء النفس؛ بل هو رفض منهجي.

حقيقية (مستوى ب). والحال أن كون ظاهرة قابلة للوصف فيزيائياً لا يؤدي بالضرورة إلى امتلاكها وظيفةً سيميائيةً، على حين أننا لا يمكن أن نتصور، بالعكس، سيرورة سيميائية لا تقوم احتمالياً على ركيزة حسية.

لكي نكون أكثر واقعية، سنعطي مثالاً ملموساً: أرى زهرة لها خصائص شكلية تسمح لي بتحديد نموذج «الزهرة»، إذا كنت مقُوداً إلى اعتبار هذه الخصائص دلالاتٍ على علامةٍ إيقونية /زهرة/. فهل أُسنِد إلى هذا اللون، وهذا النسيج، وظيفة أخرى غير تلك التي تسمح بتعرفهما؟ من الصعب تأكيد ذلك بدايةً. وهذا التأكيد ينسحب على أحجام شيء ثلاثي الأبعاد، أو على أصوات اللغة، التي لا نميل إلى القول أنها سيميائية خارج شكل يحدد غايتها، ورابط يقوم بين نظام هذه الأشكال من التعبير ونظام المحتوى (المضمون).

لا ريب في أننا مقودون غالباً إلى تفضيل المادة في حال بعض الرسائل، إلى حد تخصيص موضع سيميائي لها. لكن لم نتصرف على هذه الشاكلة إزاء نماذج الرسائل كلها. فقد أقمنا حظراً على التشكيلي في اللسانيات مثلاً.

هل هذا الوضع شرعي بما لا يقبل مجالاً للنقاش؟ لم يفعل كل من يعتبرون أنفسهم من مذهب «كراتيل»، على الجملة، إلا أنهم نصبوا، تحت هذا الشكل أو ذاك، نظام «التشكيلي اللغوي». والخطوة التي اتبعوها حدسياً هي خطوة مضيئة. فمما تفضي إليه اللغة الشعرية، بوسائل مختلفة، هو أثر الغائية الذاتية، حتى إن مادتها نفسها تبدو دالةً، وتجد أنها تمنح نفسها وضعاً سيميائياً قائماً بذاته، بمعزل حتى عن استخدامها في سياقٍ خاص.

إذاً نعيد طرح السؤال: هل للتشكيلي وظيفة سيميائية خاصة،

قابلة للتعميم، وإذا كان الجواب نعم، فكيف يمكن وصفها؟ هذا ما سنسعى للإجابة عنه في الصفحات اللاحقة.

2.1. طريقة في الوصف

0.2.1 .نصوغ هذه الإجابات بمفردات عامة في كل مرة، نظراً لأن تطبيقاتها على ملفوظات محددة قُدِّمت في أعمالٍ أخرى (مثلاً مجموعة μ، 1979a، 1987)[2]. وهذا وضع صعب لأن الشيفرة التشكيلية، بالمقياس الذي توجد عليه، تُحرّك قِيَماً متغيِّرة إلى حد أقصى. ولو وصفناها خارج إطار أي تحقيق، إذاً لحكمنا على أنفسنا بالبقاء في مستوى تجريدي عالٍ جداً.

يمكن أن تُفحَص عبارة تشكيلية من وجهة نظر الأشكال، ومن وجهة نظر الألوان، ومن وجهة نظر النُسُج، ثم من وجهة نظر المجموع الذي تُشكِّله هذه أو تلك. ويجب فضلاً عن هذا ملاحظة أن هذه المُعطيات حاضرة معاً، حيث إن الصورة قابلة للجدولة احتمالياً. وسوف نقارن هذا مع الفنون الزمنية (الشعر، والموسيقى...)، حيث لا تُكتسَب الجدولة إلا بالبناء.

نحن، في الحالةِ الأعم، في مواجهة تركيب أشكال، وتركيب ألوان، وسوف يظهر بسرعة أن المدلولات قائمة في العلاقة بين الأشكال والألوان، أكثر مما هي قائمة، في الأشكال أو في الألوان ذاتها. وفي التحليل الأول، يتجلى المدلول علائقياً وموضعياً، بحكم أن ما يبني الوحدات قبل كل شيء إنما هو من باب أولى النظام لا الاصطلاح.

---

(2) نحن، كما سبَق أن أكّدنا (في المقدّمة، والفصل الأول من هذا الكتاب)، لا نولي أي ضمان للتمشّي الاستقرائي، الذي كان، في الأغلب الأعمّ، تمشّي «سيميائيي» الواقعة المرئية: هذا التمشّي يقضي بألا تُعَدّ إلا نماذج نظرية **خاصة**.

ومع ذلك، فالتحليلات التشكيلية التي يمكن أن ننكب عليها ليست ممكنة إلا من خلال استخدام مجموعة تضادات بنيوية تأخذ في الاعتبار الأشكال، والألوان، والنُّسُج. ولنستشهد من بين هذه التضادات بالثنائي /عالٍ/ - /مُنخفِض/، /مُغلَق/ - /مفتوح/، /نقي/ - /مُركَّب/، /فاتح/ - /غامق/، /أملس/ - /خشن/. ولما كانت هذه التضادات ممكنة الوجود في مختلف العبارات، وأن مختلف تحليلات الرسائل تستخدمها فعلياً، فهي تبدو كتحقيقٍ في تركيب البُنى الموجودة في نموذج الاستبدال[3].

يدخل هذا الإثبات ظاهرياً، في تضاد مع واقع لا يبدو معه أن أي مدلولٍ يمكن أن يُعزى باستمرار إلى حدَّي هذه الأزواج خارج تحققاتها. مما تمكن من ترجيح أطروحة البُنى الفريدة من نوعها، التي يعاد خلقها كل مرةٍ[4].

---

(3) يستدعي هذا، لكي يكون مُبرهناً بشكل نهائي، تجربة إبدال، حيث الوحدات نفسها، الواقعة في تركيبات مختلفة، ستجِد أنها تُسنِد لنفسها دوّالَّ مُختلفة.

(4) في أعمال سابقة لمجموعة µ، 1979 c6 اقترحنا مفهوم **التدرُّج**: وهذا المفهوم كان قد بني على فرضية أنه لم يكن هناك **شكل** (بالمعنى الهيلمسليفي) للتعبير التشكيلي، لأنه لم يكن هناك من بنينة عامة ممكنة للمادّة في كيان، نظراً لأن الكيان يتمثّل كاسترسال. أكيدٌ أنه كان غير قابل للتقطيع، أكيد أن اختلافات تعمل عملها تماماً (فكلُّ امرئ يستطيع أن يُلاحظ تدرُّجاتٍ في الأزرق)، لكن ظاهر هذه البَنينة ما كان ليكفي أبداً للكلام عن شكلٍ للتعبير. ذلك أن شكلاً كهذا كان يمكن أن يكون، مثلاً، تضادًّا مِن تدرُّجات الأزرق المُتلقّى كَمَسردٍ مُعتمَد، يملكُ قِيَماً ثابتة لِكلّ وحدةٍ من وحداته، مثلما أن كل رسالة مُنجَزة لا توجد إلا بحسب الوجود المُحتَمل لهذا النظام المُجرَّد بشكل عام. وبديهيٌّ أن نظاماً كهذا لا يوجَد في الصورة. وكنّا نتقدّم بفكرة أنه إذا بدَت مثل هذه التضادّات مُنتظمَة أحياناً، فلا قيمة لها أبداً في الواقع إلا بالاعتماد على الرسالة المُعطاة، أو على مجموعة رسائل مُحدّدة (مثلاً، لُعبة الألوان «الصافية» المُنتظمة في أعمال موندريان الكلاسيكية). ومن ثم الاستنتاج، العجول قليلاً من دون شكّ، بعدم وجود نحو للدالّ التشكيلي يسبق وجود إنجاز خاص، وباختزال نظام تشكيلي بتعاقُدات تواصلية دقيقة، مُتميِّزة وعفوية، شفرات صُغرى تذوب خارجَ الرسالة. فالنصّ الحالي، كما سوف نرى، يُسقِط بالتقادُم مفهوم التدرُّج الذي لم يَكوِّن إلا مرحلة في البحث.

تقوم الخطوة التي نقترحها هاهنا على افتراض أننا إزاء أغراض سيميائية. وبعباراتٍ أخرى، تقوم خطوتنا على افتراض أن بإمكاننا أن نرى فيها علاقة تعبير ومضمون. لئن وجب التحقق من هذا الافتراض، فهو يفترض وجود انتظام خاص على كل مخطط، وقيام علاقة خاصة بين العناصر التابعة لكل مخطط.

بغية التمكن من أن نصف البنينة الداخلية للدال التشكيلي بأدق ما يمكن، سنلجأ إلى الثلاثية «الهيلمسليفية» التي تشغل الواحدة منها بالقياس إلى الأخرى **شكلاً، وجوهراً، ومادة** (من التعبير في هذه الحال، لكن من المضمون أيضاً).

فلنواجه هذه الترسيمة بتعبير العلامة التشكيلية. في ما يتصل بمادة هذه العلامة، لا يبدو أن هناك مشكلة: فالمادة موجودة في الدال التشكيلي (كما في الدال اللغوي). إنها مثلاً، على الأخص، النور الذي لم يُنظَّم بعد في نظامٍ متمايز.

أما الجوهر فيمكن أن يكون فئة الانطباعات المرئية التي يسببها هذا النور في واحدة من تحققاته؛ مثلاً، الأزرق بوصفه مُدرَكاً كلونٍ مُتمايزٍ عن الأحمر. ويمكن أن يكون شكلُ التعبير طيفَ الألوان، إذا كان يكوِّن فهرساً عاماً محتمَلاً، صالحاً لكل الرسائل وحيث تنهل كلٌّ منها لتتحقق. لكننا نرى المشكلة منذ البداية: فنظامٌ كهذا لا يوجد في الحقيقة إلا في تحريره اللفظي الذي يختلف بالمقابل من لغة إلى أخرى، كما يعلم المبتدئ الأول في علم اللغة الإناسي. إذاً ينبغي استئناف المشكلة استناداً إلى أسسٍ أخرى، برفض الطمأنينة التي تقدمها الترسيمات الثقافية الكبرى من خلال اللغة، والتي هي أساس رمزية الألوان.

سنعالج تدريجياً نظام الدال و نظام المدلول. سيكون الأمر، في

كلتا الحالتين، رؤية إن كنا قادرين على استدعاء مفهوم هيلمسليف عن الشكل.

وسيُطبَّق هذا الخيط الدليل، وهذه الفكرة، على البعد اللوني للتشكيلي، وعلى الشكل (بغير المعنى الذي يعطيه هيلمسليف) أو على النسيج[5].

1.2.1. مجيء نظام الدال

نسجل أولاً، على مستوى الدال، أن الوحدات البسيطة لا

(5) لأنه ينبغي الأخذ بالحُسبان هذه الثوابت الثلاثة للنظم التشكيليّة. فقد اقترحت مدرسة غريماس (Thürlemann, 1982) شكلاً مُشذّباً للوحدة الإدراكية عند بينز، الذي سبق أن رأينا استحالته. فالمدرسة، إذ تساءلت عن «العناصر» (التسمية التي أُطلِقت على الوحدات التشكيلية التي يمكننا عزلها)، تجرد الفئات الملائمة التي تسمح بهذا العزل. حيث يُكوِّن اللون، في رأي ثورلمان، الشكل (أو بحسب مصطلحاته، تُكوِّن «الفئات اللونية» «الفئات مُستحضِرات الصور»)، ومن أجل هذا، يكفي تضادٌ لونيٌّ واحد. ويُضيف المؤلِّف أن النسيج، الذي يدعوه حبة أو مادّة، يقوم بدورٍ مماثل للَّون من أجل تكوين الشكل. وهذا فِعل يستطيع النسيج، بوصفه ملكية مُمتدّة على سطح، أن يُقدِّم تضادّاتٍ من وضعٍ واحد، مثل / ناعم/. / خشِن/. لهذه النظرية ميزة التمييز بين اللون والشكل، مُتفاديةً المفهوم التوفيقي للوحدة الإدراكية. ومع ذلك، ليست مُعفاةً من المصاعب. وبالفعل، يكوِّن التعارُض اللوني عُنصرَين، واقعين من هذا الجانب وذاك من خط المِقسَم. إذاً ينبغي إعداد الإجراءات التي نعتقد من خلالها أننا مُحِقُّون بإقرار أن أحدهما عُنصر والثاني خلفية، أو أن كلَيهما عنصران، وهذا من دون الخروج من المخطَّط التشكيلي أي، دون أن نمنح العناصر منزلة شيئية تجعل منها أنواعاً من الأشياء. لكنْ كان يكفينا التشديد هنا على الطابَع المُتباين لما «يُكوِّن» الشكل انطلاقاً من اللون. وسوف نُعمِّم هذا المفهوم طارحين فكرة أن كل عزل لماهية تشكيلية (شكل، لون أو نسيج، دالّ أم مدلول) هو من طبيعة مُتباينة. إذ يمكن أن تكون أضلاع مُربّع معزولة، بفضل تبايُن انتظامها، على حين أن أيّ عزْل غير مُمكِن داخل القسم الأيمن. والمُتباينات التي أشرنا إليها إلى الآن مُضمَرة، لكن لا شيء يمنع من جعلِها درجاتٍ: تغيير تدريجي للون في أجسام النساء عند رينوار، تغيير تدريجي للمُنحنى في قطعٍ مُكافئ. هذه المُتباينات المُدرَّجة تولِّد حدوداً غائمة، متموضعة بين مكانين أقصيَين وليس في مكانٍ مُحدّد.

توجد معزولةً أبداً، خارج كل تحقق. فالـ /وضوح/، والـ /خشونة، والـ /انفتاح/ ليست كذلك إلا حسب التضادات الموجودة ليس فقط على محور الاستبدال، بل على محور النظم أيضاً. إذاً يتم تحقق المفردات البنيوية الفعلي في الرسالة ومن خلالها. لكنها بهذا تُبلور تجارب سابقة، حيث يسبق أن تُبنيَن حوافز مشابهة، ويتمكن كل شكل متعرَّف عليه أن يجد نفسه قد اتخذ مكاناً بين الأزواج التي تشكل عناصر نظامٍ ما[6].

لكن العلاقات التي تقيمها هذه العناصر ليست مُعرَّفة بدئياً بشكل متواطئ. فمثلاً شاطئ /أحمر/ يمكن أن يدخل بصفته عنصراً في تضاد /فاقع/ ـ /غامِق/ (حيث سيشغل القطب /الفاقع/)، وفي تضاد /خالص/ ـ /مُركَّب/ وهكذا دواليك؛ حتى ليمكّننا أيضاً أن نتوقع أن العنصر نفسه يمكن أن يحتل بين الأزواج، بحسب عناصر أخرى من التركيب، هذا المكان حيناً وذاك المكان طوراً (نظراً لأن /الأحمر/ المذكور تواً يمكنه احتلال مكانة /غامق/). إذاً الألوان المدروسة هنا ليست مجال بحثٍ باعتبارها أشياء تجريبية، أو بوصفها رموز نموذجٍ مُعطى، بل من حيث إنها تحتل مكاناً يُعرَّف داخل ملفوظ ما. وإذ تنتج هذه المكانة من ناحية أخرى تضاداتٍ متراكِبة، فنحن نؤسس كلامنا عن الشكل دوماً وعلى المعنى الذي يعطيه إياه هيلمسليف.

إذاً يعطي الملفوظ وظيفةً أولى وهامة: فهو يكبح أو يحرِّض

(6) نقول: «نظام» لا «قانون»: النظام مجموع من القِيَم المُبنينة على مُخطَّط واحد (مثال مُناسِب: /أخضر/ - /أحمر/ في حال قانون السَّير). أما القانون فهو يربط كلّ طرَف بمثيله في تضادّ بنيوي لأنظمةٍ من مُخططات مُختلِفة (قانون الطرقات يُبدي للعيان التضادّ /أخضر/ - /أحمر/، الصالح لِمخطَّط، والتضادّ /مسموح/ - /ممنوع/ الصالح لِمُخطّط آخر).

تحديد هذا الازدواج بالقوة في النظام. وهكذا، يمكننا أن نتخيل عبارةً قد يتمظهر فيها المتضادان /فاتح/ ـ /غامق/، لكن لا المتضادان /ناعم/ ـ /خشن/ أو /مُشبَع جداً/ ـ /ليس مُشبَعاً كفايةً/ أو أيضاً /متصل/ ـ /مُنقطِع/؛ إذ بقدر ما تكون الرسالة غير ممثلة حوافز تتمايز وفق هذه المعايير، فليس لهذه التضادات من وجود فيها: فهي لا تنتمي إلا إلى هذا الخطاب ما وراء المرئي الذي يجهد ليُفهرِس كل المُتضادات في اكتمالها. وعليه فليس لدينا مُعادلٌ للبنية الموجودة في الرموز حيث تستحضر قيمةٌ ما، حتى من خلال عملية التلفظ بها، استحضاراً مباشراً المتضادات المرتبطة بها: ففي اللغة، يكفي العبارة /صغير/ حتى يُستدعى /كبير/ في الرسالة المعنية. وفي المجال التشكيلي، مُعادل /الصغير/ لا يوجد إلا إذا تمظهر /الكبير/ والعكس صحيح.

كذلك يلعب الملفوظ دوراً آخر: فهو، فضلاً عن أنه يشيِّد الأنظمة، يمنح العناصر مكانةً في هذه الأنظمة. وكما سبق وقلنا، لا يمكن أن يُرى عنصر /أصفر/ مؤثِّراً في قيمة /فاتح/ إلا بقدر ما تتموضع العناصر المُتعرَّفة الأخرى أبعد منه على المحور /فاتح/ ـ /غامق/. إذ إن ما قد يكون، من الناحية الفيزيائية، هو الأصفر نفسه في عبارةٍ أخرى، يمكن أن يحتل قُطبَ /الغامق/.

2.2.1. قدوم نظام المدلول

بقينا حتى الآن على مستوى نظام الدال التشكيلي. ويبقى أن نرى كيف تنشأ العلاقة السيميائية؛ بِحُكم أننا نُعالج أيضاً دوال لونية، ومدلولات متموضعة.. إلخ.

ما سبق كله يوحي، إلى حد ما، بأننا لا يمكن أن نعزو قيمةً مُسبَّقة الإعداد إلى عنصرٍ معزول، خارج كل علاقة منتظمة.

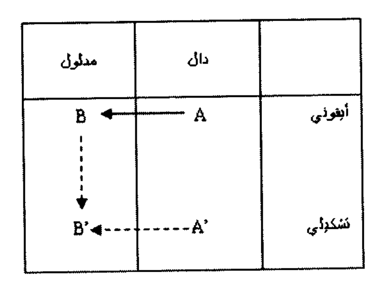
لا أحد يذهب إلى حد القول أن هذه المدلولات لا تولد إلا

في تلاقي أنظمةٍ تشكيلية مع علامات إيقونية [7].

على كل حال، نسجل، ونحن نُقلِّب صفحات الأدب الخاص بـ «العلامة المرئية»، أن كثيراً من الآراء حول مدلولٍ تشكيلي محتمل يُرجِع في الواقع إلى الإيقوني، بواسطة تحديد المُعرِّفات [8].

هذا ما يحصل عندما نكون مقودين إلى أن نفسر الطباعة اليابانية كما هي، مُستحضرين مدلول «الحزن» للدال / انحناء/. فثمة ألف مُنحنٍ بلا حزن، ولئن كان الاكتئاب حاضراً هنا، فذلك لأن الأمر غير متعلق بانحناء عام، بل بانحناء خاص: فانحناء رقبة البلشون، وانحناء غصن شجرة، شكّلا بدئياً موضوع تحديد إيقوني، وهما ذاتهما متصلان بالمضمون «حزن» [9]. في سياقٍ آخر، كان ممكناً

(7) إلى درجة أن «العلامة المرئية التامة» ستُشرَح من خلال قالبٍ من أربع خانات: حيث قد يملأ إسقاطٌ مُضاعَف خانةَ المدلول (ب 1).



(8) دون أن نتحدّث عن بُقَع رورشاخ حيث النموذج نفسه هو المعروف.

(9) لكن لماذا نقول عن شجرة ذات أغصان منسدلة إنها «باكية»، وهل ثمة بعضُ الموضوعية في قولنا إن مالك الحزين عصفورٌ «حزين»؟ نرى أن ظاهرة الإرجاع هنا مُعقّدة جداً، وتتضمّن على الأقلّ طبقَتين: طبقة تُحيل من التشكيلي إلى الإيقوني؛ والثانية من الإيقوني إلى الرمزي، تُدخِل فلسفة «هيلوئيزية» عن الطبيعة، مُسقطةً أحوالنا النفسية على أشياء العالَم الحسّي... فإذ تفحّص ف. غارنييه (1982) بانتباه شديد آلاف الصور المؤرَّخة في فترة 1000 - 1500 ((A. C. N) من دون أن يُسقِط عليها دلالات النصوص التي تُرافقها، ولا المخزون الروحي لإنسانٍ مُعاصِر، استخلَص عدة مواقف نموذجية أو علاقات نَمَطية للتصوير في القرون الوسطى: حيث يُحدِّد وضع اليدَين، والقدمَين، والرأس... إلخ. =

(لكن ليس إجبارياً) موافقة التضاد / منحني الأضلاع/ /مستقيم الأضلاع/ مع أي تضاد مضموني، مثلاً «مذكّر» "مؤنّث، أو «صيغة المعلوم» «صيغة المجهول»[10].

لقد وُصِفت آلية مماثلة في اللسانية، حين حلل فوناجي (Fonagy, 1963)، وشاستينغ (Chastaing, 1958) مثلاً، ووصفا المُكوِّن التشكيلي للغة كنظام سيميائي. لكن طبيعة الرابط بين التعبير والمضمون عسير على الوصف تماماً كوصف العلامة التشكيلية المرئية. وقد استخلص ديلبوي (Delbouille, 1961) أن الدال، إذا أخذ دوراً سيميائياً، فذلك فقط بالقدر الذي يستطيع معه تقوية المدلول المُستخلَص احتمالياً. وفي حال اللسانية، حُدِّدت المدلولات التشكيلية بالتجربة، من خلال البحث (باستخدام تضادات قطبية ممثَّلة على شكل سُلَّم تفاضل «أوزغود»). ونرى أنه لما كان مريحاً أن نطلب إلى عيِّنة من الطلاب (جمهور مُنتقَى لتجارب كهذه) أن تُعيِّن موقع /الأحمر/ على سُلَّم تفاضل «حار» ـ «بارد». سيكون للنتائج وزنٌ إحصائي لا شك فيه، لكنه لا يُزوِّد حتى ببداية الشرح. ولو بدا

= مواقِف غير مُبهمَة، تُقرأ دونما تردُّد لأنها مُرمَّزة. هذه الدلالات الدقيقة والثابتة، هي إما أفكار، وإما مشاعِر، وإما علاقات بين أشخاص. يجمع هذه المدلولات ثَبْتٌ من 146 مدخلاً (كالهجر، والعطف، والغضب، والتحدِّي، والضِيق، والحزم، والانزعاج، والعجز، والحذَر، والكبرياء، والتأمل، والخيانة، والرذيلة...) وتُبيِّن الميول المُتقدِّم جداً لنظام التمثيل التصويري نحو ترميز فاقِد الاعتبار، كرَدِّ فعلٍ على غموض الصورة. طبعاً، لم يفعل هذا الترميز إلا أن يُترجِم في الصورة ترميزاً مُحتمَلاً للحركات والمواقِف. (البحث عن الغموض والوضوح فِعلٌ أيديولوجي. ففي عُصورٍ أخرى، سوف نُبارِك هذا الوضوح، وعلى العكس، سوف نبحثُ عن المُشترَك اللفظي، والسِرّ الخفيّ).

(10) نؤكّد أن من الأفضل أن يقع الاختيار على تضادّات من مجال «إناسي» (لِشرح هذا المصطلح، انظر مجموعة μ، 1977، الفصل الثاني). تُكوِّن كتلة التضادّات الإناسية احتياطاً من الدوالّ الكامنة أو «العائمة»، بالمعنى الذي يُعطيه ليفي- ستراوس لهذا المصطلح. الأمر مُتصِل إذاً بائتلافاتٍ دلالية «مُسقَطة»، المصدر المذكور.

مع ذلك أن أصل هذه الروابط من نموذج «الدم أحمر»، لما كان هناك بعد ذلك مكانٌ لأي مدلول تشكيلي في ذاته: لن يكون التشكيلي شيئاً آخر غير خاصةٍ للإيقونة (كذلكَ لن تكون القيمة الموضعية للأصوات إلا نتيجة طبيعية لقيمتها السيميائية).

تقود هذه الأفكار إلى التساؤل عن وجود علاقة تعبير ـ مضمون في مجال التشكيل. فهل يكون التفسير المؤيقِن، أو مركزية أيقنة ما هو تشكيلي كل ذلك؟

تتضمن السيميائية التشكيلية في نظر أودان (Odin, 1976)، مدلولات مُستقِرة، تُكوِّن فهرِساً. لكن هذا الفهرس، على افتراض أننا نستطيع تطويره[11]، فسوف يثير كثيراً من التردد. لأنه لكي يكون محصناً من الهجوم، فإن نظاماً من المدلولات التشكيلية يجب أن يتجنب اللجوء إلى عناصر أيقونية، أو أن يحدِّد على الأقل بإحكام مكانة هذا اللجوء في مجيء المدلول التشكيلي.

---

(11) يمكننا في الواقع أن نتذكر، كدوال تشكيلية متميزة، تلك التي تنبع من الملاحظات العامة والمُجرّدة تماماً، كمُلاحظات الفنان يان هاملتون فينلي مثلاً، عن التضادّ / خطّ مستقيم/ - / خطّ مُتموِّج/ :

«The Presence of the Straight Line is Dominant in the Serpentine, Whose Undulations are so many departures from the Idea of the Straight. One Cannot see an Undulating Line Without Forming the Thought of a Straight Line, Whereas the Straight Line Does not Produce the thought of the Serpentine, but Appears Complete in Itself. This Applies to the Conceptual Line, as Well as to the Line of a Law, Flowerbed, or Trees» «More Detached Sentences on Gardening is the Manner of Shenstone,» *Poetry Nation*, no. 42 (1984), p. 20.

كذلك يمكننا بلا شكّ أن نتذكر، بصدد الخط المستقيم نفسه، التعريف الهندسي الذي يعتبره «أقصر طريق بين نُقطتَين». ونُخمِّن أن المدلولات التشكيلية من هذا النموذج ليست كثيرة، وأن جردها بعيدٌ عن أن يكون مُنجَزاً.

يمكن أن نشير، من باب الافتراض، إلى مستويات الاستثمار الدلالي الثلاثة الآتية:

(أ) مضمون دلالي تكويني تشكيلي

يمكن أن تُكرَّر بعض متضادات التعابير التشكيلية اعتيادياً، وتوظِّف نفس قيَم المضمون الدلالي، استناداً إلى تداعيات متعاقدة على المستويين (ب) و(ج). السماء زرقاء، العشب أخضر، الدم أحمر... إلخ. يمكن لهذه التكرارات، في ثقافة معينة، أن تستدعي إلى الذهن بطريقة ثابتة متضاداتِ تعبيرٍ كما تستدعي متضادات محتوى. وهي حالة الزوج /أبيض/ ـ / أسود/، مضافاً إلى مصطلحات مثل «حياة» ـ «موت». تستطيع قيم الإنشائي أن تبلغ من الاستقرار حداً تفضي معه إلى قيم مستقلة، يمكن بالتالي أن تكون سابقة لـ (أ): يكون للمذهب الرَمزي للون، الذي يريد أن يكون وقوع /الأسود/، خارج كل تضاد، دائماً تلك القيمة الدقيقة. نعلم، في الواقع، أن تلك الرؤية ساذجة وأن المضمون الدلالي لا يصل أبداً إلى هذا المستوى من الاستقلالية الجذرية. ولكن الجوهري هنا هو الإشارة إلى أنه باستقرار قيم مضمون دلالي خارج كل قول، نكون قد طوَّرنا نظاماً اعتباطياً يبدو مبتعداً عن القوانين التي تحكم الأنظمة التشكيلية (نصل بذلك إلى المستوى (ج)).

(ب) المدلولية (المضمون الدلالي) التكوينية الإيقونية - التشكيلية

يمكن للعنصر التشكيلي أن يتواجد مع العلامات الإيقونية، التي يتداخل معها إلى حد ما: متزامناً معها، مجاوزاً إياها، متضمناً فيها أو داخلاً معها في نقاط تقاطع. يمكن للقيم التي يربطها الاصطلاح بالنظام الإيقوني، سواء كانت مُحدَثة أم لا، أن تتعلق، وفق نماذج

عدة (محدَّدة بالصيغة الخاصة للتأويل)، بعناصر النظام التشكيلي.

(ج) مضمون دلالي خارج المرئي

نتيجة عدة تجارب متكررة على المستوى (ب) أو نتيجة أحداث تاريخية عارضة من هذا القبيل، فإن قيماً مستمرة يمكن أن تُعزى إلى عنصرٍ كهذا، خارج إطار تحقيقه في تركيب (يكتسب إذاً قيمة مستقلة)، أو إلى زوج من العناصر المُحقَّقة (القيمة إذاً تكوينية). إنها، كما كان من الممكن أن نفهم، كل حالات الرمزية (بحسب معنى تودوروف (Todorov) (1972 و1978). رمزية الألوان، مثلاً، التي تتغير بالتأكيد تبعاً للسياق التداولي للملفوظ: حتى ضمن ثقافة متطابقة، لا تخلق الرمزية نفس البُنى عندما يتعلق الأمر بالمراسلات الغرامية، والشعارات، والدعاية السياسية وبملابس الطقوس المسيحية. إنها أنظمة رمزية، لكنها أيضاً أنظمة لسانية، أو ما يعادلها، لا تكتفي ببناء إدراك الألوان... وفي الحالتين، العلاقة اعتباطية، تربط نموذجين مجرَّدين[12].

---

(12) هذا صحيح طبعاً بخصوص مدلول الرمز، المُرمَّز، لكن أيضاً بخصوص المُرمِّز. فالرموز الروحية تتمثّل غالباً جداً في شكل ترسيمات مُجرّدة (الصليب، والمَندلا، والمُثلَّث). وحتى حين يبدو المُرمِّز إيقونياً (بالمعنى الحسَن)، فإن الآلية الرمزية الخالصة يكون من طبيعة أخرى. فلْنتبَع ديتريش سيكِلْ (1984) إذ يدعم أن الحضارة الهندية لجأت منذ أصولها إلى مذهب **رمزي غير إيقوني** (من دون أن ينتج هذا عن مُعاداة الإيقونية). عدد الرموز المعنيّة خمسة: أثر الخطوة، شجرة الإضاءة، تاج الألماس، دولابُ الحكمة، والأُسطُبَة. سوف نقول: هذه الرموز هي في الواقع إيقونات. لكنها «غير إيقونية» لكونها تُرجِع إلى صفات بوذا. ففي الواقع، يمكن لدولاب الحكمة الموصوف بأن بوذا أداره لحظة موعظته الأولى، ألا يكون إلا دائرة (ويجب التذكير بأن المندلا تعني تماماً دائرة) بحكُم أن هذا «رمز مُؤثِّر على نحو خاصّ للحقيقة المُثلى، سواء بكمالها الشامل أو بخَلائها الذي لا بداية له ولا نهاية». وثمة، «في المُصطلحية البوذية، مفاهيم مثل «إضاءة مُدوَّرة»، و«حقيقة مُدوَّرة» و«ثمرة مُدوَّرة» (النيرفانا) وحتى «بوذا المُدوَّر» تلعبُ دوراً، في اتّجاه كمالٍ لا =

كما نرى، تتضايق العلامة المرئية من وضع علامات في تصنيفٍ ما. وهي أحياناً تميل إلى الرمز، وأحياناً أخرى إلى الإيقونة. وربما تكون خصوصيتها في مكان آخر، ولكن الفرضية الأكثر اقتصادية بلا شك هي رؤيتها في مفهوم الأثر، أو المسرَد، متقدمةً أحياناً في ما يتعلق بفن التصوير (Dubois, 1983). وفي الواقع، يمكن للخطوط المشكَّلة، أو اللون، أو النسج أن تُؤوَّل بأنها نتاج للحالة النفسية أو الفيزيائية الخاصة المفترضة. وبذلك يصبح النتاجُ العلامة الجامدة لهذه الحالة[13].

مثل ذلك الخط التشكيلي مقروء كشيء يعيد على وجه «العجالة» إلى «تدفق مشاعر وإدراكاتٍ» مثل ذاك الشاطئ من اللون الموحَّد يرجع إلى «الاستقرار»[14].... إذاً ستكون المدلولات التشكيلية نظاماً من المضامين النفسية يفترضه المتلقي، وهي مضامين ليس لها ما يطابقها في علم النفس العلمي.

نموذج الإرجاع بين مشير ومُشار إليه هو هنا، من طبيعة مختلفة

= يتجاوز، ونهائي وإنما أيضاً في اتّجاه «فراغ» جذري... يتسامى جدلياً عن كُل التحديدات التي يمكن التفكير فيها، وعلى كل المتناَقِضات». لقد أعدنا تكرار هذا الشاهد الطويل بهدفٍ واحد هو إبانةُ المعجَم المفاهيمي والمُجرّد المُستخدَم لتعريف المدلول الرمزي للدائرة، التي لا يمكن أن تكون شيئاً آخر غير مدلولها التشكيلي. لكن يمكن ألا يكون الانعطاف الإيقوني - التشكيلي غائباً هنا، على الأقلّ تاريخياً، أي تأثيلياً بمعنى ما. أحدنا جمّع، في تحليل سيميائي للمندلا (Edeline, 1984a)، كلّ الاستعارات المتّصِلة بالدائرة والمُربَّع، التي يخرج منها الأصل المُسوَّغ جداً لرمز هو اليوم اعتباطي تماماً.

(13) إنه على مثل هذا الافتراض يتأسّس «علما» فراسة الوجه وفراسة الخطّ، مع بعض الاحتراز بأن هذين العلمين يصادران على وجود سيميائيّة سابقة لهذه الهيئات.

(14) من البديهي أننا لن ندَّعي بأن قِيَماً كهذه توجد أصليةً عند مُرسِل العلامة. فدوترومون مثلاً يمكن أن يرسُم ببطء شديد سِمات يلاحظ المُشاهِد أنها سريعة، مثلما أن كتابة يمكن أن تكون مُزيَّفة. من دون العودة إلى مُفارَقة المُمثِّل، لديديرو، نُشير إلى أن إيكو (1973 : 38-42) عالج جيداً كل الأحوال التي يتنوَّع فيها قصد المرسل ووعيه المُفترضَين.

تماماً عن الإيقونية، (حيث هو ثلاثي)، أو عن الرمزية (حيث هو اعتباطي). الإرجاع الإثباتي هو ثنائي متحفّز. ثنائي لأنه مجرد وصل بسيط بين مشار ومشار إليه[15]، ومتحفّز ببنية سببية (كأثر الخطوة على الخطوة أو علاقة الدُخان بالنار).

إن علاقة الأنظمة التي تستحضرها الشيفرة، كما يحصل في كل الأنظمة السيميائية، هي علاقة جدلية: نظام المحتوى لا يستقر إلا لأن نظاماً تعبيرياً يدل عليه، حيث تكون المتضادات محسوسة، وحيث لا تُميَّز هذه المُتضادات بشكل صحيح إلا لأن لها وظائف على مستوى المحتوى.

3.1. مخطط

سنصف الآن وظيفة كل عائلة من العائلات الكبيرة للعلامات المرئية التشكيلية: الألوان، والأشكال، والنسج. سنحاول تقديم قواعد للدوال، وبيان كيف ترتبط هذه الدوال بمدلولاتٍ.

سنبدأ بالنسيج: رأينا أنه بقي حتى الآن الحلقة الضعيفة في وصف الظواهر المرئية. وإذاً سيكون جهد التجديد هنا على أشُدِّه من دون شك. سنتابع مع الشكل. لقد تحدثنا عنه كثيراً، ولكن ليس بطريقة منتظمة: درسناه اعتيادياً في تحليلات الملفوظات الخاصة أكثر مما درسنا وظيفته، وبالتالي امتنعنا عن رؤية الآليات العامة للمدلولية. وأخيراً، سنعالج اللون. الموقف هنا مختلف تماماً: على الأرجح، يتحدث الخطاب بإفراط عن المذهب اللوني، إلى درجة أن الباحث الراغب في تحليل الأوضاع لا يعرف الوحدة التي سيكرس نفسه من

---

(15) لهذا نُهمِل في النهاية كلِمة «مدلول»: فهذه الكلِمة والمرجِع يختلطان.

أجلها... أما مشكلة علاقة العلامة التشكيلية مع العلامة الإيقونية، فسوف تُدرَس لاحقاً[16].

2. انتظام النسيج

0.2. مقدمة

لنتذكر أن نسيج الصورة هو تضاريسها الصغرى، التي يُكوِّنها تكرار العناصر. يتعلق الأمر بخاصية السطح، المساوية للون. يُظهر التعريف المقترح أن النسيج، حتى لو اختُزِل إلى طرازٍ نظري (الوحدة النسيجية)، فهو لا يشكل كلاً غير قابل للتحليل. تقييمه كتضاريس صغرى يستدعي، في الواقع، تدخل إعدادَين يمكن تسميتهما وحدات نسيجية (كما أن هناك وحدات شكلية، ووحدات لونية): وحدات العناصر المتكررة، التي هي تشكيلات، وقانون تكرار هذه العناصر. إذاً ينطلق ترتيب النُسُج بالضرورة من نوعية العناصر (من طبيعتها وأبعادها)، كما ينطلق من جودة تكرارها أيضاً.

1.2. دوال النسيج

1.1.2. الوحدة النسيجية الأولى: العناصر

رأينا في الفصل الثاني أن النسيج يستطيع كما اللون، أن يُولِّد الشكل. عندما يكون سطح ما مشتملاً على نسيج (أ) ويُضمَّن في سطح آخر من النسيج (ب)، وبما أن لونهما يبقَى متعادلاً أيضاً، يمكن أن يتولَّد محيط (دائر)؛ دائر يُولِّد التشكيل، ثم الشكل. ولكن ألا تشكل العناصر النسيجية بنفسها شكلاً؟ هذا ما يترك اعتقاداً بصحة تعريفنا، الذي علينا تحديده الآن.

---

(16) انظر الفصل السابع، الفقرة 5، والفصل التّاسع من هذا الكتاب.

يتميز العنصر النسيجي ببُعد مختزل، بُعدٍ من النوع الذي لا نستطيع أن نجعل منه شكلاً، لأن الإدراك الفردي لهذه العناصر يتوقف عند مسافة معينة، ويُبدَّل بتصورٍ شامل بفضل عملية اندماج. هذا يتطلب مسافة نموذجٍ بين المشهد والمُشاهِد[17]. إن نسيج لوحة السقف لـ سانت إينازيو (Sant'Ignazio)، المرئية من مسافة ثلاثين متراً، تُحدِّده عناصر أكثر كبراً من طابع بريدي تم فحصُه بعدسة مُكبِّرة.

المسافة الحرجة التي تحدد إدراك كل نسيج بصفته وحدة تضاريسية (طوبوغرافية) صغرى هي إذاً الضرورية لكي يتوقف إدراك العناصر المعزولة التي تمر تحت العتَبة الفرقية. تبقى هذه العناصر مع

(17) لكي يكون عُنصر النَّسج وحدةً سيميائية، في الموقع الصحيح، يجب أن يكون له وجودٌ مُستقِرّ؛ والحال أنه وشيكُ التغيُّر في الملفوظ نفسه. إذاً لابُدَّ من منولته: فالوحدة النسيجية ليست مساحة ثانوية، بل هي زاوية رؤية مُجسَّمة (مما يجعل سطحها الفِعلي مُرتهِناً بالمسافة بين المُشاهِد والصورة). ولا الوحدة قادرة أيضاً على أن تكون زاوية مُجسّمة دُنيا للتمييز البصري، لأن كلّ ما هو مُحتوى في هذه الزاوية محسوب وسطياً دونما تحليل مُمكِن. إذاً سوف يتّصل الأمر بزاوية مُجسَّمة أكبر، غير مُعرَّفة بدقّة، ومُتغيِّرة دون شكّ. ولْنُلاحظ على أية حال أن ثمةَ تداخُلاً بين النسيج ومسافة التفحُص: لكُل سطح أملس سُلَّم يبدو له من دون نسيج (نظراً إلى أن الأملس مُعرَّف هنا موقَّتاً على أنه غير نسيجي)، لكن بقدر ما يزيد الحلّ (أي اقتراب المُلاحظ)، يأخذ السطح نسيجاً ناعِماً أولاً، ثم خشِناً شيئاً فشيئاً. لقد انكبَّ عُلماء جمالٍ على هذه المشكلة، في منظور آخر في الحقيقة. كان الأمر مُتعلّقاً تحديداً باعتماد المسافة المثالية لرؤية لوحة. وحاول هومير (1964) أن يقيسها بصدد جزيرة جات الكُبرى لِـ سورات، حيث يرى أربع مسافات حرِجة. فعلى بُعد 0,3 م نرى العناصِر مُفرَدة، وعلى بُعد 1,8 م (أو بين 1,5 - 1,2 م): أثر البريق (انظر الفقرة اللاحقة: 3.2.3)؛ وعلى بُعد 4,5 م: انطباع الرمادي «مُحايِد وكالِح»؛ وعلى بُعد 6 م: انصهار كامل للعناصر مع تركيب بصري. طبعاً سوف تختلِف المسافة المثالية مع كل لوحة (سيكون بين 4 و4,5 م للوحة «العَرض»، أو بين 1,8 م للوحة **المتوضّعات** لـ سورات نفسه). وفي رأي بيسارو لابُدّ أن تكون المسافة المثالية ثلاثة أضعاف قطر اللوحة، ويبدو أنها قاعدة مقبولة عند مجموعة الانطباعيِّين الجدد كافة.

ذلك مُدرَكة، ولكن بشكلٍ شاملٍ وتحت شكل نوعية عبر محلية: المعلومات التي تحتويها احتمالياً تمر عبر قناة نصف واعية. نستطيع أن نختتم أن فَيْضَين مستقلين من المعلومات يُنقلان عبر كل صورة. يمكن أن يكون هناك تفاعل بين هذين الفَيضين ويمكن ألا يكون[18].

يمكن لمفهوم الاندماج أن يُثبِّط همتنا عن وصف طبيعة العناصر المتكررة (لأن الخصائص الخاصة بهذه العناصر موجَّهة إلى أن تُبطَل في الإدراك الاندماجي). ولكن طبيعة ما يسمى بالعناصر تحدد جزئياً المعلومات نصف الواعية. لمن يساوره الشك، يمكن أن نستعيد نتيجة المسافة الحرجة: في الواقع، ثمة دوماً نقطة رؤية حيث يستطيع المشاهد إدراك النسيج كما هو، أي كمجرد سطح صافٍ، وتارة يراه كمجموعة من الأشكال المُفرَدة. لنفكر في تلك اللوحات الانطباعية المخصصة لإدراك اندماجي ـ التي تُنتِج التأثيرات الشهيرة للضوء الخاص بهذه المدرسة ـ ولكن حيث البقع (نقاط مُدوَّرة، أو مُربَّعة، وأشكال مُوجَّهة... إلخ) يمكن أيضاً أن تكون مُدركة فردياً

(18) لقد سبَق أن بيّن فانس باكار، في الدعاية نصف الواعيَة، إمكانية نقلَين مُتزامنين. لقد كان الأمر مُتعلِّقاً هناكَ بسلاسل مُختلفة مُترابطة وفق مِحور زمني: الرسالة نصف الواعية تقبع في مقاطع صغيرة من الرسالة «الواضحة». والرسالة نصف الواعية للنسيج تقبع، بدورها، في فجواتِ سطحٍ ما. ونحن مُحِقُّون في التساؤل عمَّا إذا كانت إشارة نصف واعية، اللاواعية بطبيعتها عند المُشاهِد، تنحدِر حتماً من السيميائية. ربما كان لابُدَّ هناك من أن تُخصَّص لِمعيار الوعي قيمة لا يملكها في هذا الميدان، مهما قال عنها بعضُهم (مثل (Mounin, 1970)). ويُرتِّب إيكو (1978: 177) المُحرِّضات نصف الواعية، إلى جانب براعات مُصنَّفة عموماً على أنها حوافز، بين العلامات بِقدر «ما يتعرَّفها المُستقبِل كمُثيرات أثرٍ مُحدَّد»: إذاً فهو يملك عنها معلومات سيميائية إذ يربط بين أثر مُحدَّد ومُثير مُعطى. وبعباراتٍ أخرى، «لدينا وظيفة سيميائية حين يكون المُثير هو مُخطَّط التجربة ويكون الأثر المُرتقَب، مُخطَّط المضمون». ويُضيف: «ومع ذلك، ليس الأثر مُتوقَّعاً، وخصوصاً حينما يُدرَج في سياقٍ مُعقّد إلى حدٍّ مّا» وحين سيحصل لنا، في سطور هذا الفصل، أن نتحدَّث عن الأثر، لا ينبغي إذاً أن ننسى أن هذا الأثر مضمونٌ سيميائي.

وتشكل جزءاً من تصميم العمل. على حين أن الإدراك الثاني، غير الاندماجي، يُبطل النسيج حتماً لصالح الأشكال. ولا عجب من أن تقيم إمكانية النوسان[19] هذه، علاقةً بين مدلول هذه الأشكال (التي يمكن أن يُسوِّغها تحليل آخر، مدروس في الفقرة 3) وتلك المتعلقة بالنسيج، التي يستمد منها قسماً من خصائصه النوعية. إذاً طبيعة العناصر النسيجية هي معيار للتصنيف الملائم للنُسُج.

2.1.2. الوحدة النسيجية الثانية: التكرار

بعض العناصر لا يمكنها أن تندمج في سطح موحَّد إلا بقدر ما تكون مُكرَّرة وأن يتبع هذا التكرار قانوناً مُدرَكاً، وبتعبير آخر، أكثر بساطة، الإيقاع هو الذي يخلق النسيج. مفهوم الإيقاع يقدم بذلك القانون الأول، النوعي، للتكرار النسيجي. ليس ثمة إيقاع إلا باجتماع ثلاثة عناصر على الأقل[20]. يجب ألا يكون هذا الإيقاع معداً إعداداً كبيراً بالضرورة، كما تُظهره تجارب جولز (Julesz) المشروحة في الفصل الثاني (الفقرة 3): النُسُج متولدة فيها باصطفاء إحصائي بسيط لعناصر هي، في ما يتبقى (النسق الدقيق لظهورها، مثلاً)، مجهَّزة بطريقة عشوائية. ولكن تعقيد الإيقاعات ـ وبالتالي جمودها الأعظم ـ ممكن دوماً، ومن طبيعته أنه يغيِّر وضع الوحدة النسيجية[21].

---

(19) نوَسان، لأن الإدراكَين، الإدماجي والانفصالي، لا يمكن أن يكونا متزامنين.

(20) حول الإيقاع وقوانينه، سنُرجع مرّة إضافية أيضاً إلى (Groupe µ, 1977: 149-160).

(21) تنتمي المناطق المحليّة الأساسية إلى فهرست (مثلاً بقع الفنانين الانطباعيين) وهي في نظر الملاحظ مجموعات بكُسلْ مترابطة تمتلك خاصة صوتية معّينة. الارتباط المكاني بين العناصر يمكن أن يكون عرضياً (نسج ضعيفة) أو غير عرضية: بنائية (نسج قويّة). النسج القوية، المزوّدة بقانون ترداد تقريبي جزئي، أو حتى شامل (حال قدم الدجاجة) مرتبطة بالإيقاع.

3.1.2. الوحدة النسيجية

كون النسيج خاصية السطح، فيجب ألا نرى في الوحدة النسيجية وحدة يكون امتدادها خاصاً: فالقماش المقفَّص، سواء أكان من4 سم^2 أو من 2سم^2، يبقى بالنتيجة قماشاً مقفَّصاً[22].

نقول إذاً: «إن الوحدات النسيجية مزايا، وإن أسماء المزيَّة هذه هي التي ستسمح بتعيينها وتصنيفها». وإذّاك، سنتبع ظاهرياً تقاليد علم النفس وعلم نقد الفن. مثلاً، بضع الصفحات التي خصصها أرنهايم (1966: 185-197) لرسامي النسيج (بولوك وتوبي خاصة، اللذان يُخليان كل تمثل ويبحثان، على حساب الشكل، عن استخراج نوعيات نسيجية) صفحات تحتوي على قائمة من تلك النوعيات: «الاقشعرار»، «الإثارة»، «اللزوجة»، «المرونة»، «الصلابة الحركية»، و«اللين»... ومن الجدير ذكره أن النقد يتكلم عن هذه الخصائص بوصفها تمثيلاً لكثير من مدلولات الوحدات النسيجية. ونحن، بتعريفنا للوحدة النسيجية كنوعية، نتصور في ما يخصنا، دال هذه الوحدة على قدر مدلولها.

2.2. مدلولات النسيج

قبل النظر في تصنيف العلامات النسيجية، القائمة على إعدادَين ثابتين، وهما طبيعة العناصر وقانون تكرارها، فمن المؤكد أنه علينا التساؤل عما إذا لم يكن النسيج، كما هو، مدلولاً شاملاً. أو، لكي نكون أكثر دقة، علينا التساؤل عما إذا لم تكن هناك صيغة شاملة لإنتاج المدلولات النسيجية. المسألة عاجلة إلى حد أن الخطابات عن

(22) تباين هذا السطح المحتمل مع عمقه ليس في ذاته مشكلة نسيج، بل مشكلة شكل.

العلامة التشكيلية غالباً ما حجبت النسيج. لقد بحث تاريخ الفن، مثلاً، في ما يتعلق بالأشكال والألوان، وكان يجب انتظار والدمار جانوسزاك (Waldemar Januszczak, 1986) لنرى أثراً مكتوباً موجهاً للجمهور العريض يعير انتباهاً رفيعَ المستوى نسبياً لدور النسيج في فن الرسم. لهذه المخزونات عند مؤرخي الفن مثيلها عند السيميائيين. وهكذا يميز ثورلومان (Thürlemann, 1982) ثلاث فئات تشكيلية: لونية وشكل أمثل(*) (éidétique) (سندرسه تحت اسم أكثر بساطة هو الشكل) وطوبوغرافية (أو التموضع النسبي للفئتين الأوليتين). أما ج. سونسون (G. Sonesson) (1989)، الذي يشرحه ثورلومان، فتُحرجه «ضربة الفرشاة» التي يعتبرها ملائمة، ولكنه لا يستطيع بالتأكيد أن يلتحق بأية فئة من فئات نظام يتجاهل النسيج.

تبلغ قوة هذا الإخفاء حداً يجعل كثيراً من المنظِّرين، يقعون في التناقض مع أنفسهم في أمرها. إن واحداً مثل أرنهايم الذي رأيناه يُولي عناية خاصة لتسمية الآثار النسيجية، يبدو أنه يعتبر بفضول أن النسيج في فن الرسم الزيتي هو بالأحرى «تراكم حوادث مصادفة» معزوّة إلى ضربات ريشة غير مُتحكَّم بها، وغير إرادية وغير مبنية. هذه الخصائص الثلاث الأخيرة قادت أرنهايم إلى مماثلة النسيج والعرَضي: وهكذا يذكر بصعوبة محاكاة المُصادفة بحركات إنسانية، ثم يُلحّ على نقصان التنوع، وبالتالي الفائدة، من الأنسجة. إن نقاطاً مجهزة عشوائياً تولد الرتابة (رغم أنه لا يوجد بينها منطقياً أي تكرار). ومع ذلك، يعطي للنسيج «سحر عدم الكمال»، و«العارض»، مبادراً بالعبارة إن «ثمة ارتياح كبير بالتملص موقتاً من

(*) يدّل هذا المفهوم على جوهر الأشياء المدرك بالعقل أي ما ليس صادراً عن حضورها المحسوس لذا ترجمناها بالشكل الأمثل.

الدلالة». ولكن هل نتملص منها حقيقة؟ ما يزعج أرنهايم في صميم الأمر هو عدم رؤيته كيف يمكن للنسيج أن يأخذ مكاناً في تعريف العمل الفني، الذي يجب أن «يملأ وظيفة مضمون دلالي؛ والحال أن أي ملفوظ لا يمكن أن يكون مفهوما إذا لم تشكل العلاقات بين عناصره كلاً منظماً»؟ لايمكن إلا أن نستبعِد من الموضوع إرادة تجاهل أن النسيج هو منظومة من العناصر. ولكننا لا نستطيع جدياً أن نعتبر طويلاً النسيج شيئاً عرضياً. هناك أمثلة عديدة ـ من بينها المثال الذي سبق ذكره عند الانطباعيين ـ تظهر أن النسيج يمكن أن يُتحمَّل كالبقية، وإهرنزويغ (1974) يتبع مسلكاً أكثر جدية عندما يكتشف فيه دلالة شعورية. وصورة الذات التي رسمها رامبرانت (Rembrandt) تكشف، وهي مرئية عن قرب، آثار الريشة «غير بعيدة الشبه عن الكتابة المحمومة للتبقيعية»؛ وفي رسم الصورة الشخصية لـ فيلانا ويندیش (Vilana Windisch) التي رسمها دورر (Dürer)، تظهر تقنية رسم مُتقَنة ومفكر بها «بينما تكشف الأشكال الصغرى للتظليلات المتصالبة «استقلاليةَ دلالتها الشكلية والشعورية»[23].

يمكننا إذاً أن نعالج بفاعلية وجود مدلول شامل للعلامة النسيجية. يبدو لنا أن هذا المدلول يحتوي على ثلاثة ملامح، مترابطة أيضاً، وهي: الملامح الثلاثية الأبعاد، واللمسية الحركية، والتعبيرية.

وصفنا حتى الآن على وجه الخصوص صوراً ثنائية الأبعاد؛ ولكن يبدو أن النسيج مرتبط، بشكل مباشر أو غير مباشر، بالبعد الثالث، يستطيع في الواقع، ولو على مقياس مختزل جداً (أقل من

(23) نشرَ الأقرب إلينا ماكس إرنست سنة 1926 مجموعة من 34 لوحة بعنوان **تاريخ طبيعي**. فالرسّام المفتون بحبّة الغاب، ونسيج القماش، وشبكة أوراق الأشجار، أعاد إنتاج هذه النُسُج من مُجرَّد حكّ قلَم رصاص، وقطّعها وجمعها في صُوَر غامضة ومُوحيَة.

عُشر الميليمتر)، أن يَفيد مباشرة من العمق. ولكنه يستطيع خاصة، أن يقترح انطباعات لمسية، هذه الانطباعات اللمسية تذهب باتجاه الوهم الواقعي: تبدو العلامة للمُشاهِد (أتشكيليةً كانت أم إيقونية) كموضوع مُعدَّل ومُحوَّر. يمكن للمقترحات اللمسية أيضاً أن تتحدد بمقترحات محرِّكة («مرونة»، «ليونة»... إلخ)، بحكم أن هذه الأخيرة هي صيغ للأولى[24]. لا نجهل بالطبع أن هذا النموذج من الاقتراحات يقوم على اعتبار أن الأمر يتعلق بعلاقة ثقافية، وبالتالي سيميائية: هذا النسيج x هو تعبير يرجع إلى محتوى، «لمسي» مثلاً.

نُقِد التضاد بين المرئي واللمسي إلى حد بعيد: يبدو لنا أن هذا التضاد يعبِّر عن نفسه بطريقة واضحة في التعارض صُوَري/ نسيجي على وجه الخصوص. يخص الصُوَري صورة ذات بعدين تحديداً ومُدرَكة بصرياً. إذا كانت صورة ما، تمثل موضوعات نحب أن نمسكها بين ذراعينا (مثلاً جارية حريم أو صورة سقيفة penthouse)، ليس بشكل مباشر، ولكن من خلال بديل النموذج الإيقوني. يتعلق النسيجي بصورة يقدم فيها البعد الثالث. وهي ملتقطة بصرياً (لأن حراس المتحف يمنعون بقسوة مداعبة الرسومات)، ولكنها تحيل إلى تجربة لمسية بإيحاء تداع حسي. يستتبع المرئي علاقة تُقيِّمها ثقافتنا كعلاقة باردة، وكمسافة فكرية ما بالنسبة إلى الغرض، بينما يتطلب اللمس على العكس، احتكاكاً فيزيائياً ضيقاً ومسافة دنيا. يحرك الأول الفكر، والثاني الجسد. من دون أن نجازف سريعاً في هذيانات خطيرة حول هذا الموضوع، سنقتصر على الإشارة إلى أن التوازن الحاصل، في الصورة، بين المرئي والملموس، ينتج كلياً من الدور

(24) مما لم يرَه دوماً مُنظِّرو «العلممة» (بحسب صياغة بارلوباس الجميلة)، مع كلّ وصفهم تصرُّفات مُعتَمدة جداً (تربوية ورياضية بشكل جوهري).

الذي يلعبه فيه النسيج، الدور الذي ينطلق من الاختفاء المحسوم إلى الغزو الكامل كما في لوحات بولوك (Pollock) مثلاً.

وأخيراً، سنشير خصوصاً إلى الآتي: فلكي نكمل موضوعنا حول الأبعاد الثلاثية وحول اللمسي ـ الحركي. قلنا سابقاً إن العناصر المكونة للنسيج ذات أبعاد صغيرة؛ ولهذا فهي لا تستطيع إلا بصعوبة أن تكون موضوعاً لمراقبة محرِّك منتظم من ذلك الذي يخطها. وهذا لا يعني أن تكون عشوائية: أي أن إنتاجها، الذي تُعيقه بدرجة أقل المراقبة الرشيدة والأشكال الشاملة للعبارة، يسمح بترجمة قيم تعبيرية أو شعورية من أصل عميق[25]. نُسلِّم بصعوبة إنشاء فهرست متكامل، وخصوصاً على شكل قاموس. وعلى هذا، ستكون الفقرة التالية محاولةً في هذا الاتجاه.

2. 3. تصنيف الأنسجة

1.3.2. معايير التصنيف

لم يشكل النسيج موضوع دراسة منتظمة حتى الآن. وسيكون

(25) يُوضّحه جيداً الشاهد الآتي الذي استقاه م. بريون من كْلِي، ففي رأي هذا الرسّام: «أن يُولي كلي مثل هذه الأهمية لتقنية الرسم ولإمكانياتها المُختلفة، فذلك لأن كلّ وسيلة من هذه الوسائل التقنية تستجيب لشيءٍ مّا لا يمكن أن يُعبَّر عنه بطريقةٍ أخرى. فحكّ الإطار الزجاجي، و«آثار التخريم»، والتظليلات، والمتوازيات، وتباين خشونة المحمل، والرسم الزيتي المرتبط بالرسم المائي، والفرجنة، والحكّ، واستخدام كلّ أنواع الأدوات للرسم، وحتى فرد الدّهن، ليس هذا كلّه أمارة قلَق أو عدم اكتفاء، بل هو، على العكس، تمظهُر رغبة في الامتلاء، وهذه المعرفة العظيمة بأنه لا توجد إلا وسيلة واحدة للتعبير عن شيء ما، وأنه كلما اكتشف الفنان حقلاً أوسع للمرئي، واللامرئي، زادت المصادر التشكيلية الموضوعة تحت تصرُّف نشاطه الإبداعي» (1955: 21). ثمة سؤال فرعي هام جدّاً، لكن أمر حسمِه يخصّ بالأحرى عُلماء النفس أو المُفسّرين، هو معرفة إذا كانت هذه الدلالات الشعورية التي تفوتُ الرسّام، يُخفيها بفضل قناة نصف واعية، أو هيَ في النهاية واعية تماماً، ومُدرَجة بانفتاحِ مع الصورة...

علينا إذاً أن نجدد ونقترح بعض المعايير الاستكشافية لتصنيف الوحدات النسيجية. كما قلنا، ستكون العناصر الطوبوغرافية الصغرى هي التي تزود واحداً من أسس هذا التصنيف. ولكن هذه العناصر ستكون بدورها نتاج هذين العنصرين الفرعيين وهما: محمل العلامة التشكيلية، ومادتها. في بعض الحالات، يكون هذان العنصران الفرعيان مُتمايزين (في فن الرسم مثلاً)، وفي حالات أخرى يختلطان (مثلاً في فن النحت وفي الصور المتلفزة). الوحدة النسيجية الثانية هي قانون تكرار العناصر. هذا التكرار، هو أيضاً، نتاج متغايرين: المحمل، مرة أخرى، الذي يفرض بعض العوائق على التكرار، ونموذج التصرف المحرك الذي ينتجه، والذي هو بطريقة ما بيان العبارة النسيجية؛ يمكننا أن نسمي هذا المتغير الأخير الطريقة.

كل عائلة من الوحدات النسيجية يمكنها بالتالي أن توصف من ثلاث زوايا: المحمل، والمادة، والطريقة. «محمل»، و«مادة»، و«طريقة» هي كلمات تعني بشكل عام مصطلحات تقنية، ولن نستطيع أن نستعمل في مكان آخر أيضاً لغة التقنيين ومؤرِّخي الفن («حُبَيبة»، و«تظليل»، و«عجينة لونية كثيفة»... إلخ). من تحصيل الحاصل أننا لن نستخدم هذه الكلمات إلا لنُعيِّن دوال تحيل إلى مدلولات محددة. يجب أن تُثبت الثقافة وجود هذه المدلولات، وعلى هذه المدلولات أن تستطيع الدخول في أنظمة تضاد، ولو بشكل غائم نسبياً. قُدِّم لنا مثالٌ عن هذه المنظومة الصغرى ذات القيمتين من التضاد /أملس/ /خشن/. فما أقدِّمه في /الناعم/، يعني أن يكون مرئياً بحتاً؛ وما أتمثَّله في /الخشن/، يُستخرَج من اللمسي والمرئي معاً.

لكون المدلول الشامل الأساسي للنسيج، كما رأينا، ثلاثي الأبعاد، فإنه يمكننا أن نأخذ هذا المعيار لنميز عائلتين من العلامات

النسيجية. وبذلك سيكون لدينا: (أ) العلامات التي تُدخِل البعد الثالث مباشرةً (سنصنفها في باب الحبيبة)؛ (ب) العلامات التي لا تدخل إلا بصورة غير مباشرة هذا البعد الثالث (سنسميها بقعاً)[26].

2.3.2. الحُبيبة

1.2.3.2. الداعم. يلعب اختيار الداعم بالتأكيد دوراً حاسماً في النسيج الحُبيبي حتى عندما لا يسمح بأي خيارٍ في التنفيذ، ليس الداعم خالياً من دلالة العلامة التشكيلية. وهذا الخيار شائع، على أية حال. وليس من قبيل المصادفة، ولا لمجرد اعتبارات تكنولوجية، أنهم صنعوا من اللوحة الزيتية، المحمل المفضل للرسامين؛ إذ تسمح اللوحة الزيتية بآثار ممنوعة في فن الرسم على الخشب؛ إذا كان رسام مثل كْلِي، الحساس، خصوصاً للنسيج، قد رسم «إطاراً زجاجياً» (أي على قطعة من زجاج سميك، لكنها معكوسة لِتُعرَض على الجمهور)[27]، فإن ذلك بالطبع للحصول على أوج النعومة، وعلى الغياب الكامل للمضمون الحقيقي؛ كذلك يختار الرسام، والحفار، ورسام المائي ورَقتَهم بعناية. في رسم مثل عقدة الحزام، يستعمل «سورا» الورقة «ميشاليت» الحُبَيبية وقلم كونتي الناعم (يطبقها بنعومة وبانحراف للحصول على أثر الكنْس): ومن الأساسي في نظره ألا تستطيع رصاصة القلم بلوغ مضمون تجاويف الورقة، ربما

---

(26) سوف نعطي لهذه الكلمات مضموناً دقيقاً: وهكذا فإن الـ «بذرة» المزعومة لورقة التصوير الشمسي تأتي من اللّطخة. ونحن نستخدم هذه الكلمة الأخيرة لا مترادفة بقعة، ليس من حبّ ديافواري للاتينية، لكن لكي نتفادى لبساً. فالبقعة، في الواقع، يمكن أن تكون وحيدة. وحينئذٍ تكون الكلمة مترادفة للشكل. بينما تدرك اللّطخة بسهولة أكثر على أنها متعدّدة.

(27) تحمل هذه التقنية التي استخدمت خصّيصاً للإيقونات، اسم «الرسم على الزجاج المذهّب أو المفضّض (églomisé)».

باستثناء الأسود الأكثر قتامةً، وهكذا أنتج تعاقباً من مناطق صغرى بيضاء وسوداء، متشابهة مع لحمة صورة، حيث يُجهَّز الأسود كشبكة[28]. كما نرى في هذا المثال، الداعم والطريقة يتداخلان دائماً على أرض الواقع، ولا يتمايزان إلا في النظرية.

الدلالات الأكثر عمومية للوقائع هي العلاقة مع محيط معين: فشاشة العرض التلفزيونية تُحيل إلى مكان تقني، واللوحة الزيتية تحيل إلى الفنون المشروعة... إلخ.

2.2.3.2. المادة .لأسباب تقنية، يبحث صانعو الأصباغ عن الحصول على حالة الانقسام الأقصى بجعلها تفلت من سلطة العين التمييزية المتوقدة: حبيبات الصباغ المعدني ككبريت الزئبق وبياض (مسحوق) التيتانيوم، تتكون نموذجياً من 0,25 um (Rossotti, 1983)؛ يجب أن تُسحق الأتربة بالتالي، وأن تبلغ درجة عاليةً من النعومة؛ أما الملونات التركيبية فمتوفرةٌ حالاً في البعد الجزيئي، والمتناهي الصغر، وهي متحللة في وسيلة نقلها؛ وينطبق الشيء نفسه على مُركَّبات الصورة الشخصية (الفوتوغرافية).

ولهذه الأسباب يمكننا الاعتقاد بأن خاصية الصبّاغ، من مادة خام، أو طبيعية، أو عضوية أو معدنية، ليست مفيدة في دراسة الألوان. وربما حث السيميائي المتسرع الخطى قليلاً: فهو، إذ يماثل المادة بالمعنى الذي نستخدمه له هنا، والمادة بالمعنى الذي لهيلمسليف، فقد كان سيثير الاحتجاج باكراً على علممة الأولى.

ولكن يجب التذكير بأن كل رُتبة من الطبقات المادية للأصباغ

---

(28) تمت دراسة العلاقات بين هذه التقنية الآلية «التنقيطية الأولية» والتنقيطية اللاحقة لـ سورات، بعناية على يد هومير (1964) الذي درس أيضاً التنسيق البصري للأسود والأبيض الناتجين عنها.

تتميز بكيفية خاصة من انعكاس الضوء، قابلة للإدراك مباشرة بفعل التجربة، وهي ليست أكثر من كيفية بالغة الدقة للطوبوغرافيا الصغرى. والحال أن هذا النموذج من الإدراك عرضة لأن يكون مُعلمَماً. يُجمّع كل فنان، على لوحة ألوانه، أصباغه بلا تردد بحسب العائلة: في المادة الخام (أصفر كروم، أزرق بروسي، أبيض توتيائي...)، وفي الطبيعية أو الترابية (أتربة ظل، أتربة «سيين»، أو مغراء...)، وفي العضوية (رواسب، دم، أرجواني، الفوة...)، وفي المعدنية (مُذهَّب، مُفضَّض، برونزي)[29]. ثمة تصنيفات متوفرة من بين تصنيفات أخرى، لا تتصادف مع تصنيفات قائمة في قطاعات أخرى، كالكيمياء مثلاً. مثل هذه التصنيفات تنتج المعنى[30]. نعلم خصوصاً أن الانطباعيين قد أبعدوا الترابي من لوحة ألوانهم بسبب مدلوله «الترابي» الداكن، مثلما كانوا يمقتون المظهر «الوحلي» و«معجون العبوة» الذي تأخذه الأصباغ النقية الممزوجة.

3.2.3.2. الكيفية. على مستوى المصطلحات، يجب التمييز بعناية بين الطبقة اللونية الكثيفة لضربة الفرشاة، أو اللمسة، تعني الأولى سماكة وانتظام الكتل النسيجية الموضوعة على المحمل، وتُرجعنا الثانية بالأحرى إلى شكل العناصر نفسه. يستطيع الرسام، مجهزاً بتشكيلة من الفراشي، مختلفة الشكل والبعد والصلابة،

(29) تُمثّل مجموعة الشعارات تصنيفاً من هذا النمط، هي التي تُميّز الطلاءات الخزفية، والمعادن أو الفرو. هيّأ هذا التصنيف النسيجي بقدر ما هو التقني، لنشاطٍ سيميائي كثيف (الموصوف كذلك في كتاب (Mounin, 1970))، أنتج بدوره قواعد تنتهي بافتقاد التسويغ التقني (كان لقاعدة «أبداً خزَف فوق خزَف» وظيفة كهذه في البداية، لكنها توقّفت عن القيام بها مع المُلوِّنات الحديثة).

(30) تعلو تصنيفات أخرى زيت غواش مائي التصنيف الأول: يمكن أن يكون الزيت وصلاً للطين وللمعادن.

وبسكاكين لوحة التحميل ملاعق)، أن يحقق مجموعة كبيرة من الطبقات اللونية، بدءاً من المتناهي الانسيابي للرسوم القديمة وصولا إلى الازدحام الأقصى للقدامى كما لـ تيتيان (Titien) أو لـ ماتيو[31] (Mathieu). في تلك الحالات الأخيرة، لا تندر انزياحات بمقدار 3 مم بين الذروة والجوف. زد على ذلك أن الرسام لا يمتلك قدرة التلاعب بآثار التضاريس هذه: ففي الفسيفساء البيزنطية، يتباعد «الإسملت» (صباغ أزرق) عمودياً للحصول عليها. يتعلق إدراك هذه البروزات بشدة بالبريق السطحي وبإضاءة عرضية منحرفة. في الطبقات اللونية الكثيفة الأكثر عمومية، تبقى الأشكال الصغرى للبروزات غير منتظمة على الإطلاق. وتحتوي على العموم نتوءاً نهائياً نحصل عليه، مثلاً، عندما تترك الفرشاة الداعمَ (الـ «مُقتلَع»)، مسبوقاً بسلسلة من الأثلام الناتجة عن زغب الفرشاة). تنتظم الآثار التي تنتج عنها («فوضى»، «قوة») حول مدلول «المادة»، بينما على النقيض، تؤكد نتيجة ملساء (شاشة تلفاز، إيقونة زجاجية، ورقة صورة مُلمَّعة... إلخ) تفوُّق السطح ـ الحامل، وبالتالي البعد الثنائي، وبذلك يحيل إلى ما هو رسْمي وتصويري.

3.3.2. البقعة. نعني بالبقعة، التجزيء أو التقطيع العددي المطوَّر نوعاً ما من العنصر النسيجي، عندما يندرج هذا العنصر في بعدين فقط.

1.3.3.2. الداعم. يمكن أن يُعاد ما قيل عن الداعم في ما

(31) وهكذا يُحدِّد د. سيتون، ما يدعوه «التجديد التقني الأساسي لـ نيكولاي دو ستايل»: «يحصل على الأثر المرغوب استخدام مِقشط من نوع تلك التي نستعملها لنزع ورق الجُدران. يفرُش اللون، ويسحقه كعجينة الرّمل. وتُعزِّز قوّة الكتلة بحافّة من لون لاهِب». ونحن نعلم أن قيمة اللمسة والعجن في الرسم ظهرت في عصر النهضة، ولم تكسب أهميةً حقيقية إلا في القرن الثامن عشر.

يخص الحُبَيبة، من خلال هذا الاختلاف الذي، ليس له هنا منطقياً دورٌ محددٌ في إعداد ثلاثية الأبعاد. ومع ذلك، يكتسب أحياناً دوراً آخر: أن يكون مضمونا تحت ـ عتبي لبقعة تحت عتبية. سنلاحظ مثلاً، أن وجود بقع ابتدائية قابل للإدراك بوضوح في الرسم الانطباعي والانطباعي الجديد، حيث يكون منفصلاً ويدع الداعم يظهر. نجد هذه الظاهرة أيضاً في الصورة المسماة حُبَيبية، وفي البيلينوغرام، وفي الصور المأخوذة من طابعة ذات إبر، وفي أحرف صحف مضيئة... إلخ. إذاً يبدو الداعم كمضمون متصل واقع خلف البقع المتقطعة. وقد رأينا للتو أن خيار البقع، بالتعارض مع الحُبيبةِ، كان له أثر تقوية الطابع السيميائي. ويخطو اعتمادُ البقعة المنفصلة خطوةً إضافية نحو الأمام في الاتجاه نفسه، بعرضِ كيفيةِ إنتاج الصورة، وعرض الصورة معاً. وإذاً فالمحتوى العام لهذا النموذج من التعبير هو الطابع الآلي للرسالة المرئية المقترحة.

2.3.3.2. المادة. يمكن أن تُعرَّف البقعة، بتقطيع عددي للسطح. هذا التجزيء العددي يتخفى أو يتهم نفسه، بحسب أبعاد البقعة: ما يُدعى بُعْداً هو مُستقِل جزئياً عن التقنية المستعملة: فمن المؤكَّد أن مخرج شريط فيديو ليس له من خيار إلا في ما ندر في الدرجة الدنيا والعليا من الدقة في تعيين الصورة، كما بالمعلومة مع مرقابها. ولكن إذا كان كل الرسم الزيتي مصنوعاً من لمسات، بفعل أن المادة مطبقة ببقع صغيرة متجانسة بواسطة أدوات متنوعة، فيمكن للرسام أن يختار فراشي ناعمة جداً وأن يقلل إلى الحد الأقصى أبعاد بقع ابتدائية، أو على العكس أن يعمل عبر خلايا كبيرة. عندما يكون واضحاً هكذا، فالتجزيء العددي هو تحويل مدرك جداً. على هذه الشاكلة، فإن إيقونة دالها مجزّأ إلى خلايا ذات بعد كبير ستظهر محوّلة جداً وستفقد «واقعيتها».

3.3.3.2. الكيفية. شكل البقعة ليس عديم الفائدة بالنسبة إلى المعنى المستخرج. فهرست هذه الأشكال هو بالتأكيد واسع، ومفتوح. يمكن أن يكون مستطيلات، أو فواصل، أو دوائر صغيرة ـ وهي الأشكال الثلاثة التي نحصل عليها بسهولة أكبر بوساطة ريش الرسم[32]، ولكن يمكن أن تكون أكثر تعقيداً، كالقماش المُقفَّص. إذ تُنتِج كل تقنية جديدة ـ آلات النسج «بالبخاخة»، وبالحواسيب ـ تنوعات جديدة من البقع.

ومع ذلك يمكننا أن نميز، على مستوى المدلول، البقع التي ليس لها أثر توجُّهي، أو البقع بالمعنى الحصري، أو البقع ذات الأثر التوجُّهيّ أو التظليلي. إن ضعف أو قوة استطالة البقعة هو الذي يُرتِّبها في واحدة أو أخرى من تلك الأصناف.

(أ) الأثر الأعظم للبقع غير الموجَّهة هو التركيب البصري، أي توليف أضواء ضمن العين تعكسها العين. نعلم أن هذا التوليف جمعي وله مدلول آخر تماماً غير الصباغات أو الملونات، ويسبب، بدوره، توليفاً تناقصياً وأصباغاً ناتجة «موحلة» أكثر (حول هذا، انظر الفقرة 1.1.4.). أما التوليف الجمعي فهو أكثر إضاءةً بكثيرٍ، ولهذا فقد بحث عنه الانطباعيون والانطباعيون الجدد وتقسيميون آخرون.

لا يمكننا أن نلتزم بتوصيف كل التركيبات البصرية الممكنة. سنكتفي بمثال واحد على مدلول نسيجي كهذا: إنه مثال الثريا. كان

---

(32) احتاج الانطباعيُّون إلى ضربة فرشاة قصيرة وغير مُنتظَمة: غالباً في شكل فواصِل، وخطوط قصيرة، وتظليلات، وبُقَع بأشكال أقلّ وضوحاً (انظر: هومير). ف مونيه مثلاً، يستخدم في نهاية عام 1870، فاصلة غير مُنتظَمة. على عكس بيكاسو الذي يلجأ في عام 1880، إلى «المكنوس»، والمحكوك قليلاً على مساحة واسعة، وحتى على المُتقاطِع. أما الرسام الكلاسيكي فيحصل على «الملعوق» مع فرشاياته الناعمة.

الفيزيائي الألماني هنريش ولهام دوف (H. W. Dove) قد وصف هذا الأثر جيداً: «عندما تنبعث كتلتان ضوئيتان بالوقت نفسه على العينين، نتصور الثريا. شرط أن نكون قد وعينا أن هناك فعلاً كتلتي ضوء» (Homer, 1964). الأثر الحاصل هو إنارة إلى حد ما رقيقة، ونوعية اهتزازية وبراقة من الضوء، وشفافية، توهمنا بأننا نرى عبر العمل الفني. يصوغ فِنيون (Fénéon) مدلول الثريا بالكلمات التالية: «يبدو الجو متأرجحاً تستبق الشبكية إشعاعات متمايزة، يُدرِك بتناوب سريع عناصر مفصولة ومزيجها الناتج في آنٍ واحد». يذكِّرنا هذا الوصف بمكعب نيسير (Neisser) وبالتشكيلات ذات الاستقرار المتعدد الثبات بشكلٍ عام، التي لا يمكننا أن نرى كل مرة إلا حالة واحدة، تنوس بفجائية. ولكن لا تلحق الثريا أي إزعاج أو تعب بالعين، ويمكن البحث عنها من أجل مدلولها الذي هو «قابلية التغيير»[33].

(ب) تُمثِّل البقع الموجَّهة التي تمتد نحو الخط[34] درجةً عاليةً

(33) ضمن إطار نظرية تحويلات، الثريّا، ككُل الإدراكات التي تُميِّز المسافات الحرِجة الأخرى، هي وصف نموذج خاصّ من تحويل البصَري.

(34) السِمة لا الخطّ. إذ تشرح نظرية تحويلات ولادة الخطّ من خلال التفريق. لكن هذه العملية تُفضي إلى خطٍّ مثاليّ (من دون سماكة ولا نسيج)، يُستحسَن أن تُعارَض بِسمة، مزوَّدة بنسيج وسماكة. والنظرية الصينية في الرسم (انظر: (Cheng, 1979))؛ إذ تعتبر السمة منطقة من التفريق لا تفريقاً دقيقاً، تسمح بفهم نسيج السِمَة. تقوم هذه النظرية في الواقع على أربعة مفهومات نُعيد صياغتها على الشكل الآتي: **(أ)** ينتمي مُحيط الشكل إلى الشيء، وكل محيط شكلٍ سِمَة؛ **(ب)** تُزوِّد السِمة بحدود الشيء بالتفريق؛ **(ج)** تُقدّم السمَة دليلَ نسيج، مُرمَّز إلى حدٍّ مّا، من خلال سماكته الفارقة؛ **(د)** السمِة تُسقِط صلاحية نسيجها **نحو داخلَ** الخطوط المرسومة. وقد وصفت مدارس الرسم الصيني بانتظام كلّ صِيَغ ما تدعوه السمَة المُجعّدة أو المُجسَّمة، مميِّزة كل هذه العلاقات اللمسيّة في التنوُّعات المُعبَّر عنها مجازياً. هذه التنوُّعات «غيوم مُلتفّة»، و«مقطع بالفأس»، و«الخط الذهبي»، و«الكُتّات المُبعثَر» و«الأبيض الطائر»، و«الفرشاة الجافّة»، و«وجه الشيطان»، و«رأس الجُمجمة»، و«المُزقة المُتشابكة»، و«ذهبٌ ويَشْم»، و«شذرات من اليَشم»، و«ودائرة قصيرة»، و«حجر الشبّ»، و«بلا عِظام».

من التعقيد: وتضيف مدلولات جديدة إلى تأثيرات التركيب البصري. لا نتكلم عن الظلال المعزولة، بل نتكلم، بالعكس، عن شبكة من التظليلات. لا يمكن، إلا في ما ندر، أن نميز فيها إلا نوعين أساسيين هما: التظليلات المتوازية، والتظليلات المتصالبة أو المتشابكة.

للتظليلات، وخصوصاً المتوازية منها، تأثير توجهي مميز. في الحالة التي تظهر فيها مرتبطة مع إيقونة، فإن هذا التأثير ينتمي إلى النسيج، ويمكن أن يكون غريباً تماماً عن النموذج المقدَّم: نرى ذلك جيداً في سماء فان غوخ. وبعبارة أكثر دِقة، يمكن أن تكون التظليلات متوازية مع محيط الموضوعات، التي يقويها إذاً، أو يتنازع معها. أو حتى أيضاً غريبة عنها، كما في مثال فان غوخ. سرعان ما ندرك أن تليُّف السطح هذا كما المادة أيضاً، في علاقتها مع الموضوعات المتمثلة، يولِّد أثراً لمعنى، سندرس هذه الظاهرة عندما سنعالج العلاقة التي يمكن أن تقيمها العلامة التشكيلية والعلامة الإيقونية، علاقة ستسمى «إيقو ـ تشكيلية» (انظر: الفصلين السابع والتاسع).

عندما يكون للبقعة، أموجهةً كانت أم لا، مكانة سيميائية في ذاتها، فإن مدلولات جديدة يمكن أن تولَّد من التفاعل بين المدلول النسيجي الشامل، والمدلولات الخاصة لهذه البقعة. هناك حالة مهمة هي الحالة التي يُعطى فيها للصور نسيج مُستخرَج من الكتابة. يشكِّل جيري كولار (Jiři Kolař) هذه الصور بإلصاق قُصاصات صغيرة من كتب أو صحف مطبوعة. ويقوم دوم سيلفستر هويدار (Dom Sylvester Houédard) بالشيء ذاته مستعملاً أحرف آلته الكاتبة الشهيرة «أوليفيتي ليتارا 22».

3. انتظام الشكل

0.3. مقدمة

سنجد في السطور اللاحقة خلاصة لسيميائية الشكل. ستكون مفهومة في موقف «خالص» حيث لا تملك أية خاصية لونية ولا نسيجية (وحيث لا يمكن أن تكون الحالة هكذا بالتأكيد في التواصل المرئي العملي؛ (انظر: Bense, 1971) وحيث تقدِّم علاقة إنارة مثالية ومستقرة. من تحصيل الحاصل أن اعتبار هذا الشكل كذلك هو موضوع نظري.

قبل أن نذهب من الأكثر بساطة إلى الأكثر تعقيداً، ودائماً عبر الفرضية، سنعالج بادئ ذي بدء شكلاً واحداً، في عبارة مرئية أياً كانت. ستتكوَّن هذه العبارة الدنيا من عنصرين: المضمون، والشكل الذي ينتج عنه. لا نجهل بالتأكيد أن شكلاً قد يُكوِّن المضمون الذي سيوضع عليه شكلٌ جديدٌ وهكذا دواليك. ولكن حول هذه النقطة أيضاً، سننتصر لموقف مثالي حيث يتموضع شكل ما على مضمون مستقر ونهائي. وإذ نطل تفكيرنا ينطلق من هذه النقطة، فإننا نقترب من وضع برتان (Bertin, 1967) وأودان (Odin, 1976)، اللذين يريان في «البقعة» الوحدة الأساسية للصورة.

غير أننا حتى لو اختزلنا البقعة إلى شكلها الخالص، فلا تشكل وحدةً نهائية، غير قابلة للتحليل. ويمكن أن توصف بحسب ثلاثة إعدادات. سوف يُكوِّن وصف هذه الإعدادات ـ الوحدات الشكلية الصغرى ـ موضوع الفقرة الأولى، وستكون الفقرة الثانية خلاصة لدلالية الأشكال. وسوف تُجاوِز الثالثة تحليل شكل معزول، لتعالج علاقة مختلف الأشكال في الملفوظ.

1.3. دوال الشكل

1.1.3. مكانة الوحدات الشكلية الصغرى[*]

كل شكل يمكن أن يحدد بثلاثة إعدادات: البعد، والوضعية، والتوجه. هذه الإعدادات الثلاثة يمكن أن تأخذ عدداً كبيراً من القيم، عدداً ليس بالقدر الذي يمكننا أن نستبعد نهائياً فرضية سِجلٍّ مُنتهٍ من قِيَمه.

هذا التقطيع في ثلاثة خطوط، وهذا الافتراض لمحدودية سِجلّ القيم، يبدوان كما لو أنهما يدخلان في تناقض مع الأطروحة التي تتأسس بحسبها العلامات التشكيلية كل مرة في عبارة تبعاً لقواعد فريدة من نوعها[35].

يمكن في الواقع أن تُلاحظ انتظامات، حال مقارنة هذه الأشكال. حتى إن هذه السيرورة من المقارنة هي التي تولِّد الشكل الخالص، انطلاقاً من إدراك التشكيلات (الفصل الثاني، الفقرة 2.4.2): يفترض مفهوم الشكل وجود مميزات لا متغيِّرة.

يمكن للمقارنة أن تقوم داخل ملفوظ واحد، عندما تحتوي على أشكال عدة، أو مع مقارنة ملفوظين.

تتطلب التنظيمات المعاينة، لكي تكون مكتوبة، لغةً واصفةً،

(*) رأينا في مرجع اصطلاحي أن formème قد ترجمت بـ «شكليم»، ولم نتبنّ هذه الترجمة لأننا نعتبر أن فعليم ليست من أوزان اللغة العربية، فآثرنا أن تكون ترجمتنا شرحاً للمعنى.

(35) هذه المسألة هي واحدة من أساسيّات (cruces) السيميائية المرئية. حيث يلوم ج. سونيسُّون (1989) مُحِقاً أفضل مُمثِّلي مدرسة غريماس، فلوش وثورلمان، لأنهما لم يُعبِّرا بوضوح عمّا إذا كانت التضادّات التشكيلية التي يستخلِصها من العبارات المُحلَّلة ذات قيمة فورية أم أنها جزء من نظامٍ شامل.

ووحداتنا الشكلية الصغرى ليست بأكثر من عناصر لهذه اللغة. مثلاً، يُظهِر التحليل التشكيلي لعمل دوبوفيه السمة /عمودية/ ، ويُظهِر تحليل أعمال بولوك السمة /اللاإغلاق/. وبنفس الطريقة، سنحصل على /عمودية/ و/أفقية/ عند موندريان، وهكذا دواليك. هذا الإجراء ليس شيئاً آخر غير امتداد لهذا الذي يمكن أن نُطبِّقه على مقولات معقدة مظهرة أشكالاً عدة متزامنة. إن ملاحظة عمل لـ فازاريللي مشروح من ناحية أخرى في (الفصل الثامن، الفقرة 2) تُظهِر سمات مثل /إقفال/ ، و/وحدة المركز/.

ما هو حقيقي، هو أن هذه الوحدات الشكلية الصغرى يمكن أن تتنوع بقوة في ما يتعلق بالإمكانية التي نمتلكها لتنظيمها. يقترح فيلشز (Vilches, 1983) تضادات مثل /قريب/ /بعيد/ (مع التعبير الأوسط /وسط/ ، أو /عمودي/ /أفقي/ (مع التعبير الوسطي / منحرف/. ولكن سونيسون (Sonesson, 1989) يجعلنا نلاحظ بمهارة أن شكلاً ما يمكن أن يكون /عمودياً/ تماماً ولكن ليس /قريباً/ تماماً. يمكن أن تأخذ مثل هذه الوحدات الشكلية الصغرى مكاناً على سلَّم من الوسائط، حيث يمكن أن يشكِّل كل قطب «شكلاً جيداً». ويمكن الابتعاد عن هذه «الأشكال الجيدة» بأشكال منحرفةٍ على نحو ما، للمرور بمنطقة محايدة من «عدم الدقة» أو من «عدم التوازن»[36].

ومن المفروغ منه أننا نستطيع أن نسترسل بالكلام عن الشكل، بالمعنى الهيلمسليفي كما بالمعنى الغشتالتي: فكل وضعية من وضعيات السلَّم يمكن أن تعتبر بالواقع جزءاً من المجموع الغائم.

---

(36) هذان المُصطلحان هامان، غير أنهما ليسا موضوع تنظير عند سونيسُون. فالتوازُن يقرَّب مما نُسمِّيه «توسُّطاً». انظر: (الفصل السادس، الفقرة 6) من هذا الكتاب. كما يقرِّب «عدمُ الاستقرار» عدَم الدقَّة.

لكن هذه الوحدات الشكلية ذات عدد محدود لأنها بنى سيميائية. لا توجد بحد ذاتها، ولكنها أشكال (بالمعنى الهيلمسليفي للكلمة هذه المرة). والحال أن هذه البنى السيميائية تشكل، دون أدنى شك، انعكاساً لِبُنانا الإدراكية، وبنانا هذه محددة بدورها بأعضائنا وبنشاطها (المحدد فيزيولوجياً، وثقافياً أيضاً). وينطبق الشيء نفسه على تنظيم المكان المدرك بثلاثة أبعاد (أن يكون هذا المكان مرئياً كمستقيم أو كمنحنٍ). نحن عرضةٌ للجاذبية؛ ومن هنا تولَّدت مفاهيم من الأعلى ومن الأسفل، ومفهوم المحور السيميائي للعمودية. نضع أنفسنا في حالة الحركة (للمطاردة، والهرب، والتغذية، ولإقامة علاقات جنسية)؛ ومن هنا تتولَّد علاقة أمام ـ خلف، بين الذات والموضوع، وعلاقة بين المحور السيميائي لقانون الجبهة. أعضاؤنا متناظرة؛ ومن هنا يتولَّد الزوج يسار يمين، وعلى محور الجانبية «سيطرة جهة من الجسم على الأخرى. استطاعت اللسانية أن تُبيِّن ـ مثلاً في ما يتعلق بتحليل الاستعمال المعقد لأحرف الجر المكانية (Vandeloise, 1986) ـ أن التلاعب السيميائي بالمكان لا يقوم وفق نظام منطقي أو هندسي، بل تبعاً لمفاهيم وظيفية متعلقة بالإدراك وبالاستخدام الاجتماعي للمكان[37].

تخلق مختلف الإعدادات هذه الأشكال، التي تُكوِّن أكثر من حصيلة مجموع مكوناتها. ويمكن اعتبار تشكيلَين لهما نفس الأبعاد

---

(37) يميّز فاندلواز (1986: 22-30) خمس مجموعات من السمات العامة التي تلعب دوراً في تحليل الفضاء مثلما يبدو في مفردات الفضائية: هي (1) شكل جسد الإنسان، (2) الـ «فيزياء الساذجة» (التي تريد مثلاً أن تدخل علاقة مثل حامل/ محمول في وصف أداتي الجرّ على/ تحت)، (3) «المنفذ إلى الإدراك» (الذي يلعب دوراً في وصف وراء وتحت): (4) «اللقاء الممكن» بين الكيانات (حركة يصفها مثلاً الأداتان قبل/ بعد)، (5) التوجّه العام والتوجّه المحلّي (الذي يدخل، بالإضافة إلى الأبعاد الثلاثة التي يحددها (1)، خطّ الروية واتّجاه الحركة).

ونفس الأبعاد المكانية، ولكن بتوجهات مختلفة، شكلين مُتمايزَين. لنفكر مثلاً في أنه يمكننا أن نسمي نفس التشكيل باسمين مختلفين ـ كـ «مُربَّع» و«مُعيَّن» ـ عندما يكون موجهاً بشكل مختلف.

2.1.3. مكانة المضمون

فلنُشر أيضاً قبل أن نذهب بعيداً، إلى الآتي: في الوصف الذي سيلي، سنعطي للمضمون وضعاً خاصاً، مختلفاً عن هذا الذي كان عليه في عرضنا حول الأسس الإدراكية للتواصل المرئي.

في هذا العرض، كان المضمون مصطلحاً غير مُتمايز، وغير خاضع منطقياً لسيرورةٍ مُعَدَّة من مسح ضوئي. هذا المضمون الثلاثي هو، بشكل منطقي دائماً، خالٍ من محيط مُحدد (Arnheim, 1986: 76)، حيث إن التعبير «مضمون معين الحدود» سيكون تناقضاً في العبارات (لأن مثل هذا «المضمون» يمكن أن يكون تشكيلاً بالنسبة إلى مضمون خارجي عن الدائر).

سننطلق هنا، من فرضية «مضمون ذي حدود» ومع ذلك فهي معتبرة بحق كمضمون، وسنسميها «مضموناً متناقضاً». لماذا نستطيع تسميتها كذلك؟ تدفعنا عاداتنا الثقافية إلى تحييد بعض التشكيلات التي ننتهي إلى اعتبارها مضامين. المثال الذي نفكر فيه أولاً هو بالتأكيد الإطار، بالنسبة للحائط. لكن هناك صفحة الورق، ومستوى السطح هذا بالنسبة إلى المستويات الأخرى المدركة، والشاشة المضيئة بالنسبة إلى المناطق المعتمة التي تحيط بها، وقاعدة المنحوتة، وقس على ذلك. كل الأشياء التي نرى فيها بطيب خاطر مضامينَ، ومنذئذٍ تكتسب منها طابعاً مُفارِقاً: فلهذه المضامين شكل! سيتدخل «شكل هذا المضمون» ليفرض قوانينه على الأشكال الثانوية منفصلاً عنها: ولنا أن نفكر في التأثيرات المختلفة التي يمارسها على

إدراك التشكيل إطارٌ مستطيل موضوع على جانبه الصغير أو على الجانب الكبير (الطول والعرض) أو مُربَّع موضوع على طرفه، أو لوحة بيضاني... إلخ[38].

3.1.3. الوحدة الشكلية الصغرى الأولى: الوضعية

للتشكيل أولاً وضعية.

نظام الوضعية هذا كان قد ذُكر غالباً في مختلف نظريات الفن[39]. من المؤكد أن أثرَ معانٍ مختلفةٍ يظهر بحسب تموضع الشكل، في مركز مضمون أو في مكانٍ آخر.

لا يُختزَل هذا الإعداد إلى وضعيةٍ في مستوٍ، لأن المضمون والتشكيل يمكن أن يكونا مُدرَكَيْن كحجم، كما يمكنهما أن يكونا سطحاً. إن تشكيلاً مدركاً كحجم سيُعتَبر ذا وضعية في مكان له ثلاثة أبعاد؛ أما تشكيل مُدرَك كسطح فسيكون لديه وضعية في مخطط. في هذا الاحتمال الثاني يمكن للتشكيل أن يكون واقعاً في مستوٍ متمايز. وهي حالة أشكال مُدرَكة على أنها متقدِّمة على المضمون، أو بشكل نادر، كخلفية للمضمون (في هذه الحالة يبدو الشكل كما لو أنه يُحدِث ثقباً ـ له الشكل نفسه طبعاً ـ في المضمون)

الوضعية، منطقياً، شيءٌ نسبي. في حالة الشكل، تصبح هذه النسبية مضاعفة. هي أولاً نسبية بالنسبة إلى المضمون[40].

---

(38) حول الإطار، انظر فصلنا الحادي عشر من هذا الكتاب.

(39) خصوصاً أن كاندينسكي اقترح تفسيراً بلغته الخاصة (1972، ترجمة عام 1926)، وأن لينديكنز (1971a) جهِد في بَنينة فكرته.

(40) شيء غير ممكن إلا من خلال «الطابع المفارق» المضمون المدروس هنا: في فضاء غير مفرّق، لا وجود للروابط، وبالتالي ليس هناك من وضع قابل للتعريف.

وفي الدرجة الثانية، هي نسبية بالنسبة إلى مَحرق، نسمي مَحرَقًا المكان الهندسي للإدراك الحسي، أي نقطة التقاء نظام محاور، منها تأتي وحدات شكلية /كالمركزية/ ، و/عالٍ/ ، و/ يسار/ . . . إلخ.

العلاقة بين هذه العناصر الثلاثة ـ مَحرق، شكل، مضمون ـ هي التي تحدد تصورات وضعية عالية التطور بَعْدُ بشكل ممتاز كـ / فوق/ ، و/أمام/[41]. يتوافق المثال الأول مع إقامة علاقة بين شكلٍ ما، والكتلة المتكوِّنة من المضمون على طول المحور العمودي، علاقة مدركة من مَحرق، وبالتوازي مع المستوي المار عمودياً بالمَحرق، باعتبار أن يكون الشكل في قمة المحور. تتوافق الحالة الثانية مع إقامة علاقة بين عنصرين على طول محور جبهي (أمامي) مارٍ بالمَحرق، علاقة يكون فيها الشكل هو الأقرب للمَحرق. يمكن أن نصف بنفس الطريقة العلاقات /تحت/ ، /وراء/ ، ولكن أيضاً / إلى اليسار/ ، /إلى اليمين/ ، وكذلك في علاقات أكثر تعقيداً أيضاً، مثل /إلى جنب. . ./ ، في الحالة التي تكون فيها الأشكال متعددة. يجب ألا يؤخذ كل هذا بالمعنى الهندسي الحصري: لأن مجموعة النقاط الواقعة /فوق/ تُشكِّل كلاً غائماً.

يُمكِن أن تكون العلاقات بين العناصر الثلاثة صداميةً.

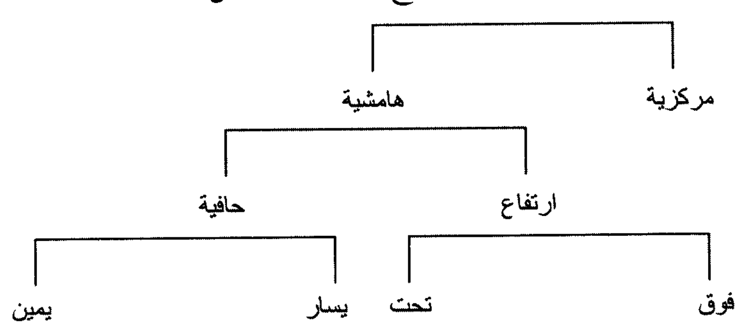
لنعتبِر أن ملفوظاً واقعاً على مستوى أفقي (سجادة أو قطعة فسيفساء). يمكن أن يُقرأ كأفقي أو كعمودي. في الحالة الأولى، الرؤية «تقوِّم» الملفوظ، وتجعل منطق المَحرق ينتصر؛ وفي الثانية، يسود منطق المضمون.

---

(41) يمكننا أن نلفت الانتباه، بصدد الوضعية، إلى أن محوراً كمحور الجبهيّة يتضمَّن كذلك الحركة (إلى الأمام/ إلى الخلف). وهي حركة تتجلّى من جانبٍ آخر أساسيةً في تحليل تعبيرات لُغوية عديدة عن الفضائية (انظر: Vandeloise, 1986).

إذاً سيكون التعارض الأول الذي يبني الوحدة الشكلية الصغرى للوضعية ثلاثي الانقسام /مضموناً يندرج في مستوى عمودي/ ، و/ مضموناً يندرج في مستوى أفقي/ ، و/ومضموناً يندرج في مستوى منحرف/ .

انطلاقاً من ذلك، يمكن لنقطة معينة أن تدع نفسها لتكتبها محاور سيميائية؛ هذه النقطة شعاع له إحداثيتان، إحداثيتان على حد السواء قطبيتان أو مستطيلتان (نقطة المرجع هي، من دون شك، إسقاط للمَحرق على مركز الزوج مضمون/ شكل).



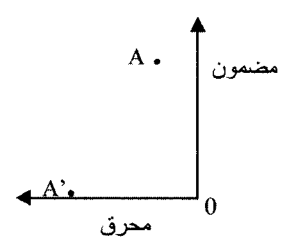
يمكن لنقطة معينة أن تُعرَّف بعدد من توصيفاتها في الوقت نفسه (مثال: /في الأعلى/ و/إلى اليسار/)، وهذا ما يطرح مشاكل معقدة أحياناً. أيمكن، بذلك، أن يُقال عن نقطة واقعة عمودياً على مستوى المضمون، بينما المَحرق ليس في هذا المحور، إنها «متقدمة» على المضمون؟ يمكن لهذا التعقيد أن يصحح باتفاقيات ثقافية: في الحالة المثارة، يجب التذكير بأنه حتى لو نظرنا إلى لوحة بشكل مائل، فالعرف العام أننا نمتلك وضعية جبهية (أمامية) بالقياس إليها.

3. 1. 4. الوحدة الشكلية الصغرى الثانية: البُعد

سيكون من الشائع هنا أيضاً الإشارة إلى مقدار نسبية هذا الإعداد: إن عنصراً معزولاً ـ نتكلم هنا عن خطوط كما نتكلم عن

سطوح ـ ليس له أبعاد. يجب علينا أن نُدخلَ مرة أخرى ثلاثية شكل ـ مضمون ـ مَحرق. ففي الواقع، يقال في الفن التشكيلي إن الأشياء كبيرة أو صغيرة وِفقاً لعامِلَين. الأول هو سلَّم الناظر: نعلم أن ذلك يتعلق بزاوية القبض وبماذا جرب حجم الأشياء. الثاني هو حجم المضمون (هذا المضمون المُتناقِض الذي له بُعد أيضاً هو الآخر).

يُختَزل هذا الإعداد، أولياً، إلى محورٍ يعارِض إلى حد أقصى الـ /كبير/ والـ /صغير/. ولكن مثالياً، يجب أن نشطر هذا المحور إلى نصفين، بحسب الكِبَر والصغر مقيساً من حيث المضمون أو من حيث المَحرق:



وبذلك يمكن لشكلٍ أياً كان أن يقع أينما كان في ذلك المكان.

A كبير بالنسبة إلى المَحرق ولكنه صغير بالنسبة إلى المضمون (حالة بقعة ضائعة في لوحة عملاقة)A . صغير بالنسبة إلى المنزل، لكنه كبير بالنسبة إلى المضمون (حالة بقعة مكوَّنة من وجه على مُنَمنَمة).

يتميز التضاد الأساسي /صغير/ - /كبير/ بتضادات أكثر دقة مثل /طويل/ و/قصير/، /واسِع/ و/ضيق/ على محور أحادية الأبعاد، يتعارض الزوج الأول على محور الرسم المنظوري، ويتعارض الثاني على المحور الحافي ـ الجانبي؛ /رحْب/ و/ضئيل/ في ثنائية الأبعاد؛ /ضخم/ و/دقيق/ في الثلاثية الأبعاد.

3. 1. 5. الوحدة الشكلية الثالثة: التوجه

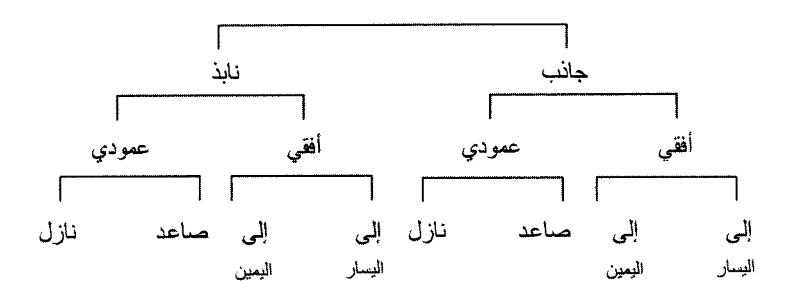
الفئة الأخيرة بين فئاتنا الثلاث هي ناتج من توليف الإحداثيتين القطبيتين للشعاع الوضعية. إذاً التوجه خاصية لدائر الأشكال غير المُتناظرة. ولا تتحدد بالظواهر الملاحظة فقط في الأمكنة الثنائية الأبعاد.

الشكل موجَّه بالقياس إلى نقطتي العلام وهما المَحرق والمضمون المُفارِق.

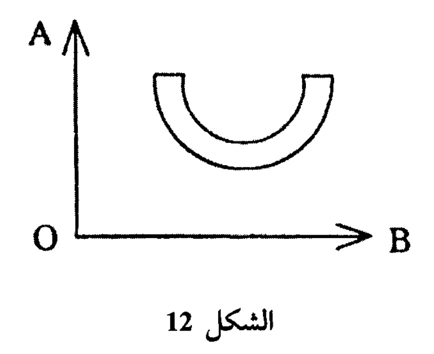
عندما نعالج مدلول التوجه، سنلتقي مفهوم الحركة. وبالتالي يمكن للتوجه أن يوصف كناتج لحركة افتراضية (وقابلة للعكس) في أو على المضمون، على طول أثرٍ يمكن الإنشاء على منواله.

لتعريف نظام /التوجه/، يمكن الاستعانة بمفاهيم تسمح بوصف مفهوم /الوضعية/. سنضيف إليه خط الـ /التوجه/: وبذلك سيكون لدينا /نحو الأعلى/ مقابل/ نحو الأسفل/، /مركزي/ مقابل/ هامشي/ مصبحاً /الجذب/ مقابل/ النبذ/، بحسب الحركات المُسقَطة... إلخ.

يفصل كل احتمال بعد ذلك إلى:



لن نُلزم أنفسنا إلى حد الكمال والشمولية: إنها مسألة محيطات، ونماذج المحيطات ليست بدون شك غير قابلة للعد. ومن جهة أخرى، تسمح تقلبات هذه المقولة أن يتم فك شفرة الشكل نفسه بحسب طرائق متنوعة. مثلاً، يمكن أن يتوجه الشكل نصف الدائري رقم 12 عمودياً وإلى الأعلى (OA) لو أخذنا بعين الاعتبار الجزء الأجوف من الأثر؛ وعمودياً وباتجاه الأسفل (AO) لو اعتبرنا الجزء المحدَّب؛ وأفقياً (BO وOB) لو أخذنا بعين الاعتبار المحور الذي يتبع قطر الدائرة المخططة احتمالياً. بحسب السياق، ستكون واحدة أو أكثر من هذه التوصيفات محفوظة كمناسبة.



الشكل 12

لا تشير استحالة الشمولية هذه أبداً إلى ضعف في النظام. وهي تتأتى ببساطة من واقع أن كل محيط موضوعٌ معقد، ونتيجة لذلك، قابل لأن يضم حضور أشكال عدة على (أو في) المضمون. من المستحيل تصوُّر «محيط بسيط»: هذا المحيط قد يكون نقطة هندسية، ليس لها محيط منطقياً[42].

---

(42) لنلاحظ عرضاً أيضاً أن التوجُّه هو كذلك خاصة النُسُج، مثلما رأينا (الفقرة 3.3.3.2). نظراً لأن النسُج، كالألوان، يمكن أن تفرز تشكيلاتٍ على أرضيات، وعلينا أيضاً التفكير في العلاقات بين توجُّه الأشكال وتوجُّه النسُج.

2.3. مدلولات الشكل

0.2.3 مقدمة

يبدو الشكل، كما عالجناه حتى الآن، تعبيراً يمكن أن يرتبط بالمحتويات عبر طرائق عديدة. وإنشاء وحدة معنى للشكل شيء عسير بالضرورة. لأننا بادئ ذي بدء، في مجال غير محكوم بما يسميه أمبرتو إيكو النسبة السهلة La ratio facilis (1975: 246-248)؛ وبتعبير آخر، نحن في مجال ليس مشفراً بصرامة.

لكن يستحيل أن نعقل الشكل إلا من خلال الخطوة النظرية: لا يوجد، كما قلنا، أي شكل مجردٍ من اللون ومن النسيج. أي كان علينا الحذر من كل فهارس المحتويات التي يقدمها لنا النقد الفني وعلم النفس التجريبي. لا يفهم النقدُ الفني الشكل إلا ضمن إطار العلاقات التي ينسجها في العبارة الإجمالية، والتي يعاني من استخراجها، وفي الحال سَيُحكم عليه بأن يقتصِد الخطوة التحليلية.

وعلم النفس التجريبي، الذي يوافق هذه الخطوة، ويمكن عندما تسنح الفرصة أن يبحث عن الشكل وراء المتغيرات التشكيلية الأخرى، يتعجل كثيراً في معالجة الصلة بين المحتوى التشكيلي وبنى المُرسِل (كما في تحليل رورشاخ (Rorschach))، إلى درجة أنه يهمل تحليل نظام هذا المحتوى. يخشى أن تكون مساهمته في تحليل السيميائية التشكيلية ـ التي، فوق ذلك، لا تتميز جيداً عن السيميائية الإيقونية ـ ضئيلة بحق[43].

---

(43) يوجد تحليل نظام المضمون التشكيلي، في حاله البُرعميّة، في هذه البحوث التجريبية التي تُمثِّل محاوِر سيميائية مُتدرِّجة بحسب سلالِم «أُوزغود». النحس لا يشاء فقط ألا ينشغل بعزل مُتغيِّر الشكل عن بقية المُتغيِّرات التشكيلية، بل أن يُحلِّل أيضاً هذه المُتغيِّرات الأخيرة ضمن إطار الأنظمة الإيقونية، أو أنظمة مُرمَّزة بقوة. هذا هو النقد=

لهذه الأسباب، يبدو لنا أن من غير المفيد ومن غير المأمول أن ندرج هنا جرداً شاملاً للمحتويات الممكنة للأشكال المحدثة. سنعالج أولاً هذا المحتوى على المستوى النظري للأشكال الصافية والمعزولة، وما سنحصل عليه سيكون بالأحرى مجموعاً من المدلولات التي يمكن أن تفخّمها عليها السياقات أو تخفيها، وفي كل الأحوال ستحرِفها هذه السياقات جداً. ومن جهة أخرى، سوف نتطرق لمشكلة الشكل ضمن السياق في الفقرة 3.3.

يترك الشكل ليعرف بثلاث إعدادات ـ الوضعية، والتوجه، والبعد ـ والمجال التشكيلي الذي لا يعرف أصلاً، ثنائية التقطيع، سيمكننا من التمييز بين وحدة المعنى للوحدات الشكلية (الفقرة 1.2.3) وتلك المتعلقة بالأشكال (الفقرة 2.2.3). سيكون لدينا إذاً مدلولية أولية، ومدلولية ثانوية، والثانية تتولى الأولى مُنظِّمةً المحتويات بطريقة فريدة من نوعها. ولكن تستطيع الأشكال البسيطة أن تنتظم في ما بينها: وسيكون علينا أيضاً أن نعالج مدلولية ثلاثية (الفقرة 3.3.).

= الأساسي الذي يمكن أن نوجِّهه إلى دراسة لينديكنز (1971b) حول مُختلَف الخصائص الشكلية للعائلات الطباعية (دهون، أجساد، تعجين، وهي أبعاد، تضادّات النموذج المائل - الروماني. وهي تضادّات توجُّه...). فالقيَم المُستخلَصة لا يمكن أن تكون إلا مُتحيِّزة: فحجم حروف المطبعة هي على الأرجح، مُقلدة بعدد من القيَم الثقافية. وحتى حين ينزل التحليل إلى مستوى الشكل البسيط، يعتبر هذا الشكل في العادة غير قابل للتحليل. يسند إليه إذاً ما يأتي من وحدة شكلية واحدة، وزائد التعقيد الناتج عن دمج الوحدات الشكلية يولِّد شروط خطابِ النظام وما يفوق الوصف. ما أكثر التأملات حول «قوانين التناسُب»، وأقلّها شُهرةً ليس بالتأكيد «القسم الذهبي»! من دون احتجاج، إن ترييض الفكرة، العزيز على ماتيلا غيكا، عُرضة لكي يبقى حيلة تُخفي طابَعه غير العِلمي. لكن تبدو لنا تجارب برو (1975) التشكيلية، أكثر جِديّة: فهي قائمة تحديداً على تمييز «العناصر الأساسية»، سوف نفصل من بينها الوضع، والاتّجاه، والبُعد، المُتماثلة مع وحداتنا الشكلية الثلاث.

3. 2. 1. محتوى الوحدات الشكلية الصغرى

1.1.2.3. التنافر. سيكون المحور الدلالي المتوافق مع / الوضعية/ هو «التنافر».

الشكل الذي ليس له من وضعية إلا بالنسبة إلى المضمون (هذه مفارقة لأن له حداً)، هو التوتر بين هاتين المقولتين الإدراكيتين شكل المضمون وحَدُّه، اللتين تتحملانه بالتزامُن، ويسمى تنافراً: يميل حد المضمون إلى دفع كل شكل يقف خارجاً على المضمون ويميل بالنتيجة إلى أن يُمركِزه.

محور الدلالة هذا هو نفسه تنظيم (وإلا لما تكلمنا عن محور). يتمفصل أولاً وفق التضاد /مركزي/ ـ / محيطي/ ، بحسب المخطط المشروح أعلاه.

وهكذا سيمكننا قول أن الوضعية المركزية، حيث يكون الضغط أكثر ضعفاً (تمارس القوى على الشكل بطريقة متناظرة وتتلاشى بالتالي)، تكون «قوية» أو «مستقرة». وهذا ما يطلق عليه أرنهايم اسم سلطة المركز، سلطة استطاع المتصوِّفون الشرقيون تدقيقها في تأملاتهم حول الماندلا (وقد شغلت أيضاً عدداً من الغربيين)[44]. يشكل التحليل الإيديولوجي المزعوم الذي استطعنا أن نُخضِع له «مركز الوسطية» أيضاً تأكيداً لهذه السلطة.

وعلى العكس، سيقال عن الوضعية المحيطية إنها «ضعيفة» و«غير مستقرة». تتوافق مع حالة من الضغط الأعلى. والحد الأعلى من الضغط يتم الوصول إليه عندما يكون الشكل متماساً مع حدود المضمون[45].

---

(44) انظر: (Edeline, 1984).

(45) جهة أخرى يقال عادة: «إن الشكل في هذه الحالة «يخرج من الحقل»»، إثبات غير صالح إلا في حال إدراك شبح حركة نابذة حيث يرتبط الاتجاه بالوضعية.

يمكن /للامركزية/ أن تمفصل مضمونها إلى «أعلى» «أدنى» ـ مما يتوافق مع التعابير /فوق/ مقابل/ تحت/[46] ـ وإلى «يسار» مقابل «يمين» مع وحدة المعنى الثقافية « قبل» «بعد» المتعلِّقة به.

2.1.2.3. الهيمنة. المحور الدلالي المتوافق مع الوحدة الشكلية الثالثة، /البعد/ ، هو «الهيمنة».

إن /بعداً هاماً/ سيكون ـ بالنسبة للمؤشرات التي عالجناها سابقاً ـ على مستوى المحتوى «مهيمناً»، أو «ذا حضور قوي»؛ أما /البعد المحصور/ فسيكون على مستوى المضمون «مهيمناً عليه» أو ذا «حضور ضعيف».

3.1.2.3. التوازن. المحور الدلالي المتوافق مع الوحدة الشكلية الصغرى الثانية /التوجه/ ، سيكون «التوازن».

لا يولد هذا التوازن إلا بأن نسقط على العلامة التشكيلية عادات نفسية فيزيولوجية محددة فينا بداعي الخطورة. يمكن للتوازن أن يعرف بدوره من خلال متغيرين: «إمكانية الحركة»[47] و«الاستقرار». يتم التوصل إلى «التوازن الأقصى» عندما يكون التوجه /أفقياً/ :

---

(46) سوف نجد تحليلاً جيداً لهذه الظواهر في كتاب برو (1975: 247-255) يزوّد قاعدة ممكن تقدير كمّيتها عن مفهوم «الوزن» الفضائي (وزن يتطابق مع توتّرنا).

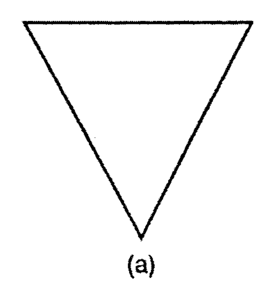
(47) ليست «الحركة» المعنيّة هنا كما هو واضح إلا حركة **مدلول**، لا حركة واقعية. ينطبق الأمر نفسه على ما سمّيناه «وزن» أو «توازن» وقد قادت فكرة «دينامية» التشكيلي، المُتّصلة بالواقعة، التي يعرفها الجميع، وهي أن النظرة مُتحرِّكة، قادت بعض علماء الجمال إلى توليد مُغالطات معنى خطيرة، كهذا الذي شوَّه البحث الهام لـ س. ب. برو (1955: 87): «لا تغدو التخوم، ولا الحلقات، ولا السمات خطوطاً فعلية إلا إذا **تابعناها بنظرنا.** وفي حركة النظرة هذه تكمن خصوصية الخط: فهو ليس، في ذاته، شيئاً غير حركة مُحدّدة». وكُلٌّ يعلم، بشرط ألا يكون أعمى، بأنه لا يتتبع خطوط محيط الأشياء التي يُدرِكها. فالآلية التي ترأس إبداع الخطّ ليست آلية الحركات العضلية للعين: إنها آلية كواشِف الزخارف الموصوفة في الفصل الثاني.

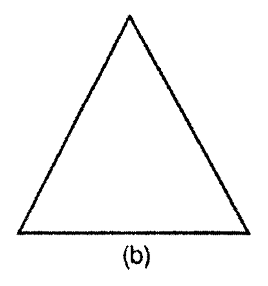
«إمكانية الحركة» قريبة من الصفر، و«الاستقرار مرتفعاً؛ وتمثل / العمودية/ «حداً أدنى من التوازن» («استقراراً قوياً»، ولكن «إمكانية للحركة مرتفعة أكثر»). أما / القطرية/ فترجع إلى «اللاتوازن»: «فرط إمكانية الحركة» و«استقرار معدوم» (Bru, 1975: 175-177).

2.2.3. محتوى الأشكال

لا يمكن للمدلولية الثانوية هذه إلا أن تكون معقدة. فهي تنشأ في الواقع بطريقتين. من جهة، يمكن للأشكال أن تسلط الضوء على أي من الوحدات الشكلية التي تُكوِّنها. ولكن من جهة أخرى، هذه الأشكال التي يترك فيها الدال ليوصف بأنه تنظيم من الوحدات الشكلية هي أكثر من حاصل مجموع مكوناتها: أي أن لها خاصيات فريدة من نوعها، وستتعلق بها وحدة مضمون دلالي خاصة.

1.2.2.3. لنعالج على عجل المصدر الأول لمدلولية الشكل. إن تسليط الضوء على وحدة شكلية في شكل ما سيناسبه، على مستوى المضمون، تفخيم الدلالية الخاصة لهذه الوحدة الشكلية. ولكن من تحصيل الحاصل أن الشكل المُركَّب بواسطة الوحدة الشكلية الصغرى سيُكيِّف المدلولية هذه ويُقولِبها. فمثلاً، إن مثلثاً متساوي الضلعين ممدوداً بشدة يوضح وحدته الشكلية / التوجه/. كلما كانت الاستطالة (علاقة طول بعرض) شديدة، سُلِّط الضوء أكثر على مُركَّبة التوجه. ليس للدائرة من استطالة وبالتالي فليس لها توجه ضمن المخطط. وسينتج عن ذلك تفعيل المحور الدلالي لـ «التوازن». ولكن إذا كان محور الاستطالة لهذا المثلث عمودياً، فيمكن للمدلول «الحد الأدنى من التوازن» للوحدة الشكلية أن يكون مواربًا من التشكيل نفسه. في الحالة (b)، ستصحح إلى «توازن شديد»، في الحالة (a)، ستصحح إلى «توازن ضعيف».





الشكل 13

يعزى هذا التكييف إلى توضيع الأشكال: ما يخلق التوازن الضعيف في الحالة (a)، هو معرفتنا بتصرف المسننات الحادة عندما تخضع للجاذبية.

يقودنا هذا إلى المصدر الثاني لمدلولية الأشكال: إنه طابعها المندمج. فلئن لو استطاع الشكل أن يعرّف بوحداته الشكلية الثلاث، فإن له فرديته الخاصة. وللمدلولية التي تنتج عنه مُركّب مُضاعَف، بحسب ما ندرك هذا الشكل كملفوظ أو ضمن عملية تلفّظ.

كعبارة، يمكن للشكل أن يبدو أكثر وفاء أو أقل لنموذج من الأشكال المتثاقفة. الدائرة، المُربَّع، المثلث، النقطة، القطع الناقص، والنجم، أمثلة عن تلك الأشكال. يجب أن ننتظر إذاً أنه كلما اقترب شكل معين من نموذج تثاقفي، كانت الوحدة الدلالية التشكيلية التي تأتيه من وحداته الشكلية مكيَّفة ومقولبة من المدلول الذي استثمرته تلك الثقافة المعنية في هذا النموذج (الذي أسميناه، في الفقرة 1، وحدة المضمون الدلالي الخارج ـ مرئية). الدائرة هي واحدة من هذه الأشكال المشبعة بالرمزية: «كمال»، «ألوهية»، «نكران الذات» هي بعض من هذه المدلولات المتوافرة التي يمكن أن تجتمع أو تضاف إليها. سيكون دور السياقات حاسماً بالتأكيد في اصطفاء هذه

المدلولات: سياقات داخلية للوحدات التشكيلية (لون ونسيج، مرتبطان مع الشكل) كما مع السياقات الخارجية (أشكال أخرى مجاورة، ووحدات إيقونية).

على صعيد التلفّظ، يمكن اعتبار إبراز الوحدة الشكلية من الشكل، أثراً (مثل النسيج، انظر: الفقرة 2). يمكن أن تشير، وبالتالي أن تدل، على السيرورة التي نُسقطها على الملفوظ: مثلاً، إن شكلاً ممدوداً، بتوجه واضح ومستقيم، سيكون مجتمعاً، إلى «سرعة الإنجاز» (كما عند جورج ماتيو).

3.3. الأشكال في النَّظْم، ووحدة مدلوليتها

0.3.3. مقدمة

أكدنا بدايةً كم كان قاطعاً دور السياقات، في حالة مدلولية منفتحة انفتاحَ العلامة التشكيلية. وهنا، لا نستطيع أن نعالج سياقية الشكل ضمن العلامة التشكيلية الكاملة (لون + نسيج + شكل)، ولا بسياقاتها في الملفوظ الإيقوني (أشياء سنحتفظ بها للفصلين 6 و9). ولكن علينا على الأقل أن نعالج مشكلة نظم الأشكال.

إذا كانت مدلولية الشكل المعزول ووحدته الشكلية، تصدران من العلاقة التي تقيمها مع المضمون المُتناقِض، فستكون وحدة المضمون الدلالي هذه مكيفة ومشكَّلة من وجود أشكال أخرى على نفس المضمون. هذا ما سميناه المدلولية الثلاثية للشكل.

لهذه المدلولية الثلاثية مصدران. الأول هو العلاقة التي تقيمها الوحدات الشكلية الصغرى للأشكال في ما بينها. والثانية هي العلاقة التي تقيمها الأشكال البسيطة في ما بينها.

1.3.3. العامل الأول: العلاقات بين الوحدات الشكلية الصغرى

إذا كان شكل ما، هو نتاج ثلاث وحدات شكلية صغرى، وإذا تواجدت أشكال عدة على نفس المضمون، فسَيُقال إن وحداتها الشكلية تقيم علاقة معينة تشكل مزاوجة. ولئلا نُعقّد الأشياء، سنعالج أولاً الحالات التي يحضُر فيها شكلان فقط. تأتي الوضعيات المتتالية التي تشغلها الأشكال الواحد بالنسبة إلى الآخر وأبعادها لتعقد العلاقة الوضعية التي يقيمها، قبل، كل واحد على حدةٍ مع المضمون. في الواقع، يحمل كل شكل، إفرادياً، ذُخراً أساسياً من الطاقة: إنها قدرته على جذب الانتباه إليه. هذا الضغط محدد ببعد الشكل عن المضمون ولكن أيضاً بوضعيته. بُعدٌ: هذا يعني، شكل كبير جداً، أو على العكس، صغير جداً سيكون قليل التباين، وسيمارس في الحال ضغطاً ضعيفاً؛ أما وضع: فقد فحصنا دور المحور /المركزي/ ↔ / المحيطي/. يتعقد هذا الضغط في الحالة التي يكون لدينا فيها شكلان. سيُحصَل على ضغطهما المتبادل الذي لا ينتج إلا جزئياً من علاقة ضغوط معزولة، قوية ربما، أو، ضعيفة. سيحصل الضغط القوي، أو حتى المتوازن، عندما يغدو شكلان غير مُتقاربين ولا متباعدين جداً، وسيحصل الضغط المرتفع عندما يغدو الشكلان متباعدين نسبياً. وستلاحظ حالة الضغط المعدوم عندما يقيم الشكلان تقارباً كبيراً أو، على العكس، عندما يكونان متباعدين جداً الواحد عن الآخر. هذه القيم ليست اعتباطية بالطبع. يأتي التوازن من الميل الكوني، المدروس في الفصل الثاني، لإدماج الوقائع المعزولة إلى وقائع من طبقة أعلى. عندما يكون هناك ضغط، ولو ضعيف، تحتفظ الأشكال بفرديتها وهي تخلق الوحدة الأعلى وهي الكوكبة، ينمحي الضغط عندما يلغي الإدراك فردية الأشكال (مما يخلق النسيج. . .)، وأيضاً عندما تحتفظ المسافة الكبيرة جداً بفرديتها، ولكنها تلغي الكوكبة.

لم نلاحظ حتى الآن مدلولية الضغط إلا ضمن لعبة الوحدتين الشكليتين للبعد والموضع. فالوحدة الشكلية للتوجه تتدخل من جانبها مكمِّلة شبكة الضغوط المولَّدة من الوحدتين الشكليتين الأوليين. وقد حصلت هذه التعقيدات نتيجة إنتاج عوامل جديدة من الضغط، مضافة إذاً إلى عوامل المركز الهندسي، وإلى تلك التي لدائر المضمون الهندسي وإلى المكان الهندسي للأشكال. يمكن لأشكال ذات توجه أن ترى محاورها تتلاقى في نقطة معينة من المضمون هو: القطب. إنه نقطة افتراضية مبنية نتيجة قراءة الملفوظ، ويغدو معها أكثر تماسكاً أيضاً. المثال الأكثر شيوعاً هو نقطة التلاشي (المستعملة في الإيقونية الغربية حيث تضمن هذه النقطة وحدة المنظور، ولكن تروتسكايا بيتروفا استعملتها أيضاً في الفن التجريدي، مثلاً). ولكن نقطة التلاشي ليست الإيضاح الوحيد لظاهرة التوجه هذه: بل إن اتحاد المركز سينتج مثلاً قطباً آخر، من مثل التقاطع أيضاً، ومن مثل التماس... إلخ.

ليس هدفنا تقديم مسح شامل للتقنيات المنتجة للأقطاب: بل يكفينا أن نبيِّن أن هذه الأقطاب هي بالتأكيد نتاج ثلاث وحدات شكلية، وأنها تنظم مدلولية الأشكال بقولبة مدلولياتها الابتداية والثانوية.

كل ما تم عرضُه كان كذلك بخصوص علاقات الثنائيات المتعددة. لكن النصوص التشكيلية تُكوِّن بالتأكيد عبارات متعددة الثنائيات، أكثر تعقيداً بمكان!

ثمة حالة خاصة من العلاقة المتعددة الثنائيات هي الإيقاع. الإيقاع هو ظاهرة تحدد تكرار ثلاثة أحداث مُقارنة على الأقل (انظر: مجموعة μ، 1977: 128-132). هذه الأحداث يمكن أن تكون ذات خصائص شديدة التغيُّر ولا تتعلق حصراً بالشكل: هناك إيقاعاتُ

ألوان (كما في سلسلة لوحات إلزوورث كيلي (Ellsworth Kelly)) أو إيقاعات نسيج كما في، من خصلة شعر إلى خصلة شعر لـ مانويل كازيميرو (Manuel Casimiro)).

سنلاحظ في حالة الشكل، أن الإيقاعات هي دائماً إيقاعات وحدات شكلية: سواء كانت إيقاعات بعد، أم إيقاعات وضعية، أم إيقاعات توجه.

ينظم إيقاع البعد الأشكال بحسب قانون مؤثر بهذه الوحدة الشكلية: تقدم متصاعد في الأحجام، وفي التعاقب... إلخ. أما إيقاع الوضعية فيمكن أن يؤثر في الأبعاد المتتابعة للتشكيلات، أو أن ينظمها تناوبياً حول محور (منقَّط محزَّز، كرقعة الشطرنج، وتخميسة المُربَّع المخمَّس).

يمكن أن يسمح إيقاع التوجه بتناوب الأشكال بحسب مقياس منتظم (مثلاً، في متوالية من المُربَّعات الموضوعة بالتناوب على قاعدتها أو على حدِّها). يأتي عدد كبير من الزخارف المسماة تزيينية من اقتران دقيق لهذه الإيقاعات. الإغريقية منها تحدد مثلاً بإيقاع بُعدي (أجزاء متساوية)، وإيقاع توجُّه (زوايا قائمة محدَّدة بقطع) وإيقاع وضعية (مسافة متساوية بين التشكيلات).

سنشير إلى أربعة أشياء هامة في ما يتعلق بالإيقاع.

أولاً، يتناظر تعريف الإيقاع نفسه بسهولة مع مقياس الزمن، مثلما يوحي التوجه بالحركة. تقود مشكلة العلامة التشكيلية إذاً إلى طرح مشكلة توثيق الزمان في المكان. زمانٌ لا يُدرَك، كما بيَّن برغسون (Bergson)، إلا في المكان (الغائب مع ذلك).

ثم إن تكرار الأشكال يجعل إدراك التشكيلات العليا ممكناً، شاملاً التشكيلات ذات الإيقاع. وهكذا يشكل التكرار المنتظم للنقاط

خطاً، وتجاور تشكيلات الأبعاد المتزايدة على طول محور مستقيم الخطوط يشكل زاوية. . . إلخ. لهذه الأشكال العليا بدورها بعدٌ ما، ووضعية وتوجه. تخلق أقطاباً جديدة، وبالتالي توترات جديدة. وهكذا سوف نفهم بشكل أفضل، التعقيدات التي ستقود إليها التحليلات التشكيلية التجريبية نوعاً ما، التي أجراها باحثون شديدو الاختلاف من أمثال داميش (Damisch)، وفلوش (Floch)، وباري (Paris) أو ثورلمان (Thürlemann).

تتأتى الملاحظة الثالثة مباشرة من الثانية:

لكون الإيقاع يخلق شكلاً عالياً جديداً فإن له مدلولاً فريداً من نوعه سنحصل بذلك، في متتالية مستقيمة من دوائر بأبعاد متزايدة، على مدلولات «التوسع» أو «الفناء»، بحسب الحركة التي يُسقطها الملاحظ على المحور. يمكن للوحدات الشكلية الصغرى للشكل الجديد أن تتطابق أو لا تتطابق مع وحدات الأشكال الأساسية. في الحالة التي تتطابق فيها الوحدات الشكلية الصغرى، سنقول إن: «مدلول التشكيل الأعلى يُفخِّم محتويات التشكيلات الأساسية». إن مثالاً جيداً قدَّمته سلسلة من الدوائر المتحدة المركز. يبرز الشكل الإيقاعي الذي ينتج عنه /توحُّد المركز/ وبالتالي المدلولات التي تلتحق به. في الحالة التي لا تتصادف فيها الوحدات الشكلية الصغرى للشكل الأعلى مع وحدات الأشكال الأساسية، يمكن لمدلول الشكل الأعلى أن يدخل في تناقض مع المدلوليتين الابتدائية والفرعية. فمثلاً، يمكن أن تكون سلسلة من قطع مستقيمة قصيرة، تُمثِّل خط /العمودية/ منتظمةً بحسب محور /الأفقية/. في تلك الحالة، تضعف المدلولية الابتدائية، حتى إنها تُلغى.

يمكن للمدلولية الثلاثية أخيراً ـ الحالة الثالثة ـ ألا تكون مطابقةً للمدلوليتين الابتدائية والثانوية، وألا تكون متناقضة.

ستأخذ الملاحظة الرابعة للصياغة في ما يتعلق بالإيقاع أهميتَها عندما نُداني مسألة البلاغة التشكيلية (الفصل الثامن): بما أن الإيقاع مؤسس على الانتظام، فانتظام الشكل الأعلى يعطي معياراً لتعريف الائتلاف التشكيلي. يخلق أفقاً للانتظار، يمكنه أن يكون مكتفياً أو خائب الأمل. مثلاً، مُضلَّع في سلسلة من الدوائر هو ذاك «الدخيل» الذي تدعو للبحث عنه ألعاب الأطفال والاختبارات النفسية، وهو بالضبط أساس النشاط البلاغي.

2.3.3. العامل الثاني: العلاقات بين الأشكال

يسمح لنا هذا المثال بالعبور من العلاقة بين الوحدات الشكلية الصغرى إلى العلاقة بين الأشكال. في الواقع، يمكن لهذه الأخيرة أن تعطي خصائص كتلك التي سوف نسميها متشابهة أو غير متشابهة[48]. العلاقة النوعية بين الأشكال يمكن أن توصف بمفردات تحويل (انظر الفصل الرابع، الفقرة 5)، مادام من المفروغ منه، في الحالة المعالجة، تواجد المتحوِّل والمحوَّل. بذلك يمكن لشكلين أن يقدما محيطات مختلفة جداً وألا يكون بينهما أشياء مشتركة إلا بعض الخصائص الطوبولوجية «المكانية» (حالة دائرة ومُربَّع، لهما خصوصية السياج نفسها): سيمكننا القول: «إن الدائرة كالمُربَّع نتاج تحويل هندسي مطبق على الآخر». هناك شكلان للمحيطات المتماثلة من ناحية توجههما، ولكنهما غير مُتماثلين من ناحية أبعاد المحيطات هذه، يمكن أن يعتبرا كناتج للتحويل الهندسي الواحد من الآخر.

---

(48) واضح أن هذه العلاقة ليست علاقة كُل شيء أو لا شيء: إذ يمكن أن تكون تشكيلاتٌ مُشابهة جداً، مُشابهة عموماً، أو مُشابهة قليلاً، وهذه المُشابهات يمكن أن تؤثِّر في هذه الوحدة الشكلية أو تلك (فالدائرة، والمُثلَّث، والمُربَّع قد يكون لها الأبعاد نفسها؛ وقد يكون للخطّ، والإهليلج، والمُعيَّن، الاتّجاه نفسه).

هذه تحويلات توضح وجود الأشكال النموذجية. وبالتضاد، تظهر فردية الأشكال المحوَّلة.

هنالك حالة خاصة من التشابه هي التناظر، الذي يُمثل عدة تنوعات: تناظرات متقاربة، تناظرات محورية، شعاعية...

يُحرِّض تشابه الأشكال علاقة تتراكب مع العلاقة التي تقيمها الوحدات الشكلية الصغرى.

خلع المدلولية الثلاثية ليس معزواً فقط إلى ظاهرة التوتر. سنلاحظ أن إسقاط الأشكال يلعب دوره فيها. اللوحات غير المعنونة لـ لازلو موهولي ـ ناجي (Laszlo Moholy-Nagy) أو لـنيكولاي ميخايلوفتش سويتين (Nicolaï Mikaïlovitch Suetine)، المنتجه في الثلاثينيات من القرن الماضي، مؤسسة على مستقيمات منحرفة بالنسبة إلى وضعية المَحرق أو محيطات المضمون (ولكن غالباً متعامدة في ما بينها). هذا التصوير يكفي لإيضاح التوجه ولإنتاج مدلول «اللاتوازن». ترى هذه الدلالة نفسها بدورها تتشيد بحضور دوائر وأقراص متماسة إلى حد ما إلى اليمين (ومتناقضة معها). بمبدأ غير مزودٍ بالتوجه، ترى الدائرة نفسها هكذا مزودة بحركةٍ (وبالتالي بتوجه، من طبيعة حركية). يجب أن نرى هنا أثر إسقاط الشكل: الشكل الدائري «يتدحرج» فوق محمل عمودي...

4. انتظام اللون

0.4. مقدمة

اللون هو المكون الأخير للعلامة التشكيلية. وكما كانت الحال بالنسبة إلى إعدادَي هذه العلامة الآخرين، فسيعالَج اللون كموضوع نظري.

ومع ذلك فوضع المسألة مختلف جداً هنا: لأن الشكل النقي لم يُكوِّن موضوعاً للدراسة حتى الآن إلا نادراً، بينما النُسُج كانت منسيّة تقريباً. ولكن عندما يتعلق الأمر باللون، فالأحرى بنا أن نتكلم عن التخمة. لا يمكننا إبعاد هذه المقاربات المتعددة على الفور بصفوية سيميائية. بل على العكس، سنلاحظ أن المنظور السيميائي ينسق هذه الأبحاث، التي تتجمع بسهولة ضمن عائلتين. تعالج الأولى نظام الدال اللوني: أي تهدف ـ من خلال اعتبارات فيزيائية أو فيزيولوجية ـ إلى تبرير وجود نظام يقطع عددياً الطيف الملون. وبتعابير سيميائية سنقول: «إنها تدرس تشغيل الوحدات لمستوى التعبير».

تدرس العائلة الثانية تجميع هذه الوحدات اللونية مع انطباعات أو صور عقلية. بتعابير سيميائية، تجمع حصصاً من مستوى التعبير إلى حصص من مستوى المحتوى. يشير جهدنا لصياغة سيميائية بشكل كافٍ يكون عليه المخطط المتبع: سنعالج أولاً وحدات مستوى التعبير، ومن ثم، في وقت لاحق، سنعالج رابطة تلك الأخيرة مع مستوى المحتوى.

إلى الآن، لن نعالج إلا الألوان المعزولة. ولكن كما في الأشكال، يجب أن تكون تلك الألوان مدروسة في مزيجها. ستمتد دراسة مستوى المحتوى إذاً إلى زمن ثالث، يقوم على نظم الألوان. هنا أيضاً، سيلتقي القارئ في طريقه نظريات شبه سيميائية عديدة: هي كل تلك التي أعددناها لهدف تناغم الألوان.

اللون المعزول هو نموذج نظري. لا وجود تجريبياً له إذا لم يجتمع، ضمن العلامة التشكيلية، إلى شكل وإلى نسيج. ولكن، حتى لو كان كذلك معزولاً بحركة نظرية، فاللون ليس موضوعاً بسيطاً. فعلى مستوى التعبير، يترك نفسه ليتمفصل إلى ثلاثة مركبات

يجب تمييزها ـ وهذا ما لم يفعله أسلافنا دائماً ـ سواء في دراسة مستوى التعبير كما مستوى المحتوى. هذه المتغيرات الثلاثة، والتي سنسميها وحدات لونية [مصطلح مقترح من Groupe µ للإشارة إلى مركبات الوحدات اللونية الصغرى]. وقد سبق أن قدمت في الفصل الثاني (الفقرة 1.4.) وخاصةً أيضاً في الفصل الرابع (في الفقرة 2.2.5. معالجة تحويلات لونية). إنها الهيمنة اللونية (ما يسميه العامي «التدرج اللوني»، و«الصبغة»، أي مجازياً ذكر الكل مع إرادة الجزء، و«لون»: أي أزرق، أحمر... إلخ)، ثم الإنارة أو اللمعان، والإشباع. كل وحدة ملونة، ما يمكن أن نسميه «ألواناً ـ بالجملة»، تُعرَّف إذاً بوضعها في مكان ثلاثي الأبعاد، مبني من هذه الأنساق الثلاثة.

1.4. دلالات اللون

0.1.4. عموميات

لم نقترح حتى الآن إلا قليلاً ـ وعن قصد ـ مقاربة متماسكة للون، ويمكننا الاعتقاد أننا استعملنا مصادفة فيزيولوجيا الأصباغ المرئية (يونغ)، وفيزياء الإشعاعات (مونسال)، ومعالجة الأصباغ (شيفرو) وعلم نفس الألوان (باشلار، وروسو...)، وكذلك البنينة الحدسية التي قدمها لنا أتباع غوته، وإيتين، وكاندينسكي، و بيرن وغيرهم كثر. ومن ناحية أخرى يجب أن نضيف إلى القائمة تلك، أعمال علماء النفس التجريبيين، وأعمال اللسانيين المقارنين من أمثال بيرلين (Berlin) وكاي (Kay). كل من هذه التيارات، وكلٌ من هذه المقاربات يقدم صياغة لعالم الألوان سواء على مستوى التعبير (/صافٍ/ ↔ /مركّب/) أو على مستوى المحتوى («حار» ↔ «بارد»).

يبدو من المجازفة إعداد توليفة من كل ذلك، إذا كان هدفنا

عمل بحث لتلقي الألوان ـ ولكن ليس هذا هو واقع الحال ـ أمكننا أن نشير إلى أن بعض مناطق المعرفة يمكن أن توجد عند شخص معين وتُفتقر عند شخص آخر. تحليلنا للوحة زيتية لـ جو دولاهو (مجموعة μ، 1986) يبدو كأنه يرمي بثقله على معالجة الأصباغ. في الواقع، من الصعب أن يضرب فنان تشكيلي ما صفحاً عن مثل تلك المعرفة حول الألوان، ولكن هذه المعرفة يمكن أن تكون منقوصة في نظر قسم من الجمهور. يمتلك ذلك الجمهور نفسه كل إمكانية بجهل نظريات يونغ (Young) أو نظريات لاند (Land)، ومن المرجّح أكثر أن ينخرط في تلقٍ ساذج ظاهرياً للرسائل الملونة. التداعيات التي يمكن أن يقيمها تتعلق إذاً بمعرفة موسوعية متعلقة بشكل خاص بمفردات اللون الأساسية (basic color terms)، التي يستعيرها كونكلين (Conklin) من برلين وكاي. يمكن لهذه المعرفة نفسها أن تمثّل فهماً قديماً عفا عنه الزمن، ومحفوظة في الموسوعة مثل نشأة الشمس «تدور حول الأرض» و«القبة المغطاة بالنجوم». الألوان السبعة للموشُور، المعزوة إلى نيوتن[49]، هي مثال آخر عن هذا الإرث المريب... ليس للسيميائي أن يختار بين هذه البنيانات المختلفة. تتواجد جميعاً في موسوعة شاملة للمجتمع، وكل واحدة منها يمكن أن تحتشد، في ظروف معينة، في جزء معين من الجسم الاجتماعي، بعضها يعمل بطريقة عامة وعفوية، صنفت اجتماعياً تارةً (وهذه حالة التصنيف إلى ألوان صافية من جهة، وألوان مركبة من جهة أخرى)؛ وأخرى لا توجد إلا عند بعض الأشخاص وهي على

(49) نعلم أن نيوتن، الذي كان أول من درس تفكّك الضوء عبّر الموشور، أعطى أولاً قائمة من خمسة ألوان، حيث لا يدخل لا النيلي ولا البرتقالي. وبعد سنتين يضيف هذين اللونين هادفاً، على ما نعتقد، أن يؤسّس تطابقاً مع علامات السلّم اللوني السّبع (انظر: Conklin, 1973).

درجة عالية من الإعداد الواعي، هذه البنينات متوفرة، لِنقُل: هذا يعني أن نفس الفرد الذي يعرف أن ضوءاً أصفر قد حُصِّل بإضافة الضوء الأحمر إلى الأخضر، فهو يستطيع من ناحية أخرى أن يعالج أيضاً - ويحس - الأصفر كلون صاف إذاً يُنجز السيميائي مهمته معطياً لمحة عامة لعدة نتائج مُحصَّلة ببعض المقاربات المذكورة أعلاه. ولكن عليه خاصة، أثناء ذلك، ولتوضيح الوضعيات أن يصوغ هذه النماذج، بعبارات سيميائية.

1.1.4. النظريات الرئيسة

1.1.1.4. فيزيولوجيا. تتفرع مكتسبات الفيزيولوجيا والمفاهيم المرتبطة بها من التجارب والملاحظات الذكية بشكل خاص ليونغ. منذ 1801، استخلص هذا الأخير، ثم أظهر بالتجربة، أنه كان من الممكن الحصول على كل الألوان (باستثناء البني، والذهبي، والفضي) من خلال ثلاثة أنوار: إنها التوليفة الجمعية. وتنص على أن ذلك يجب أن يتطابق في العين مع تمييز لثلاثة ألوان هي: /الأحمر/، و/الأخضر/، و/البنفسجي/ (وليس مع /أحمر/، /أصفر/، و/أزرق/، كما كان اعتقد أولاً). في الواقع، إن عدداً لانهائياً من مثل هذه الثلاثية يسمح بإعادة تركيب هذه الألوان: يكفي أن تكون العناصر متباعدة جيداً على الطيف، وأن نضبط كثافتها بشكل صحيح. انتهت الفيزيولوجيا إلى عزل ثلاثة أصباغ، في ثلاثة نماذج من الخلايا - الأقماع. لهذه الأصباغ على التوالي حد أقصى من الحساسية للون الأزرق (440 نانومتر)، وللأخضر (535 نانومتر)، وللأحمر (575 نانومتر)[50].

(50) تبيّن هذه الاكتشافات أن الأصفر، الذي نعتقد بطيب خاطر أنه لون بسيط، ينتج من الحساسية المركّبة من الأحمر والأخضر.

بعد ذلك بيّنا أن الدماغ له دور يلعبه أيضاً في حصة الألوان، وأن الأمر لا يتعلق فقط بمسألة أصباغ حساسة. وبتعبير آخر، لا تنتج بساطة الإحساس من بساطة السيرورة. فحيث إن هذه السيرورات لاشعورية، يجب ألا ننطلق من الفيزيولوجيا لإنشاء منظومة نفسية من الألوان.

2.1.1.4. تقنية الأصباغ

نظرية الألوان التي نحيل إليها هنا ليست فيزيائية ولا فيزيولوجية، ولكنها مدرسية وقابلة للمعالجة، والأصباغ المعنية لم تعد أصباغ شبكية العين، بل أصباغ المواد الملونة. إن معالجة هذه الأصباغ تنتج، بالنسبة إلى أصباغ الضوء، توليفاً طرحياً[51] ومجموع هذه التجارب، المُتعلَّمة في المدرسة، تشكل نظاماً عملياً متجذراً بصلابة في الأذهان، وتعتبر صلاحيته مطلقةً. من باب أولى الفنانون التشكيليون، الذين يدققون على مدى الحياة هذه المعالجات، يشفرون ويفكون الشيفرات بالتنافس بحسب هذا النظام: فمثلاً كان ليوناردو دافنشي يسجل في كراساته بأن مزج الأصفر والأزرق يعطي الأخضر؛ إن رساماً انطباعياً أو تنقيطياً كان يعتقد أنه بمجاورة لمسة زرقاء ولمسة صفراء سيتمكن عن بعد من خلق إحساس أخضر.

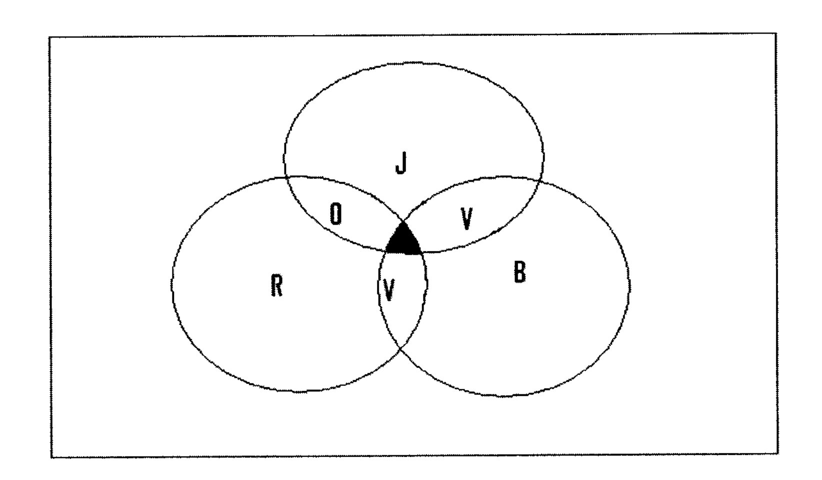
يبدو أن نظرية الألوان الثلاثة الابتدائية كانت قد نشرها للمرة الأولى لوبلون (Le Blon) في 1756، ثم أعاد استخدامَها عدد لا محدود من العلماء والفنانين. ولكن حلقة شيفرو (1839) هي التي مارست، من دون شك، التأثير الأكثر بروزاً، في الرسامين أولاً، وفي التأهيل المدرسي بعد ذلك. سنجد عند بيرن (Birren, 1969)

---

(51) ليس لون المادة خاصة من خصائصها، بل يمثل الإشعاعات العارضة التي لا تمتصها، فإذا مزجنا ملوّنين، فسوف يكون اللون الناتج إذاً جملة الإشعاعات غير الممتصّة: لذا سّمي هذا التركيب طرحياً.

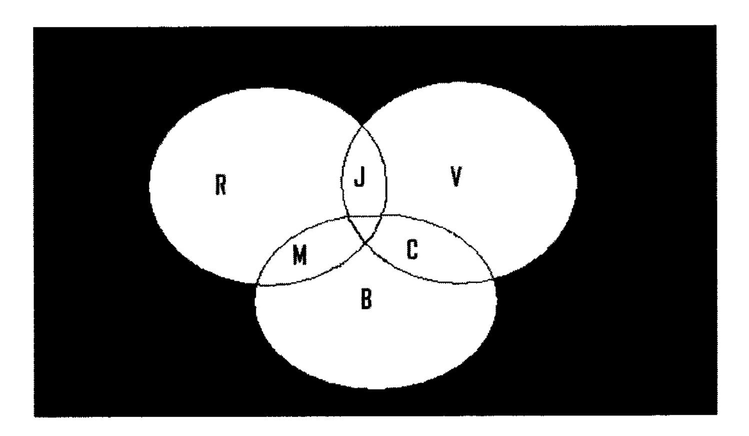
تأريخاً لهذه النظريات موضحاً بالرسوم، سنستعير منه الشكل التالي لمساعدة القارئ على تجنب كل إبهام. الجزء الثالث من الشكل يستأنف حلقة هرينغ (1878) (Hering): ألوانه الأربعة (أربعة أحاسيس متميزة) استُعيدت في الواقع في النظام السيميائي الذي سيقترحه ثورلمان (Thürlemann) (انظر: الفقرة 3.1.1.4).

3.1.1.4. محاولة توليف سيميائي. احتفظ ف. ثورلمان (Thürlemann, 1982)، وهو تلميذٌ نشيطٌ بشكل خاص من مدرسة غريماس، بأساس إثني - لساني لإنشاء نظامه اللوني، وهو بنينة تستأنف أيضاً معايير نفسية وفيزيائية(52). هذه التوليفة تؤدي إلى الترسيمة الأكثر تطوراً المنشورة حتى يومنا هذا.

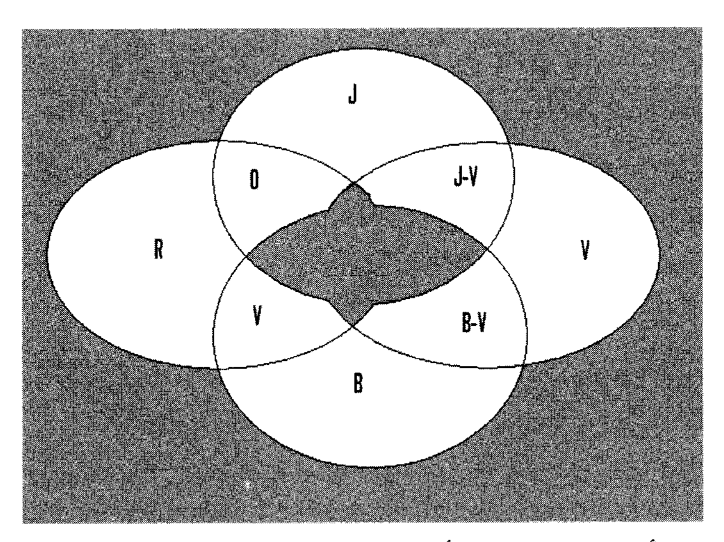


توليفة الأصباغ الأساسية هي طرحية.

(52) يستشهد تحديداً بـ هيرينغ (1874) وبـ هيماندال (1969).



توليفة الأضواء الأساسية هي جمعية.



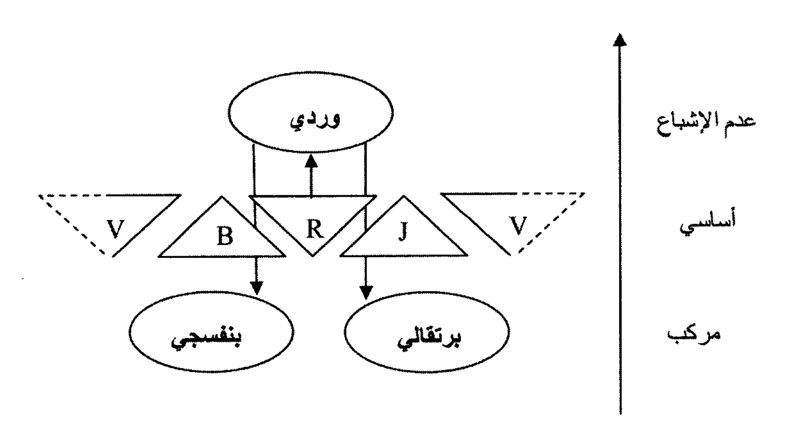
الأحاسيس المرئية الأساسية ليست جمعية ولا طرحية.

J: أصفر؛ O: برتقالي؛ V: أخضر أو بنفسجي؛ R: أحمر؛ B: أزرق؛ M: أرجواني؛ c: سماوي.

الشكل 14. ثلاثة توصيفات للون (بحسب بيرن، 1969)

نحتفظ منها أولاً بأربعة ألوان أساسية «نفسية» (أي محسوسة كأنها «بسيطة»): الـ /أخضر/ أساسي في مثل هذا النظام، لأن الأحاسيس التي يثيرها لا تقربه من الـ /أزرق/ ولا من الـ /أصفر/؛ ويسمى الـ /برتقالي/ والـ /بنفسجي/ لونين مركّبين، لأنه يمكن أن يكون لدينا /أصفر ـ برتقالي/ و/بنفسجي ـ مُحمرّ/، بينما لا يمكن أن يوجد /* أزرق ـ مُصفرّ/.

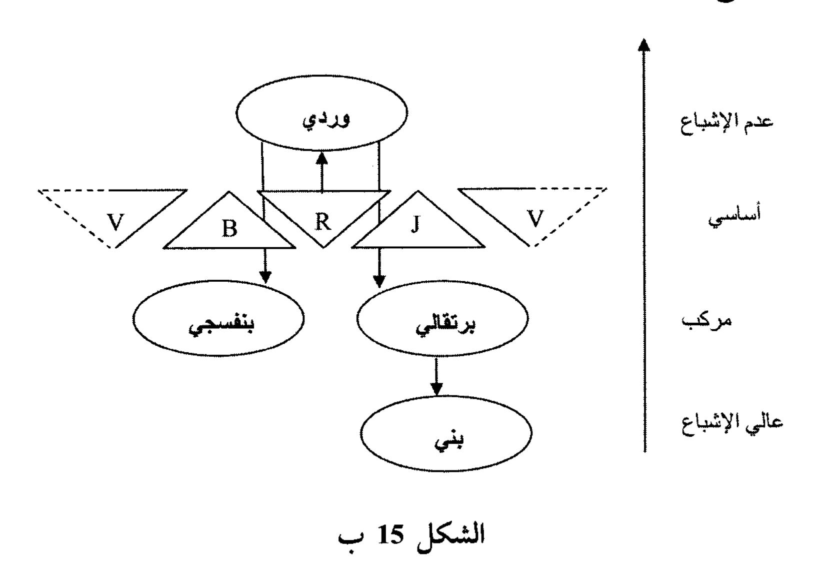
نلاحظ، من ناحية أخرى، أن الـ /وردي/ هو في الحقيقة /أحمر غير مُشبَع/، وأن نظام الألوان الأساسية الأربعة «دائري». نحصل إذاً على الشكل الآتي:



الشكل 15 أ

تقدم هذه الترسيمة انتظاماً جيداً، وتشير إلى الدور المركزي للـ /أحمر/ (الذي أنشأه علماء الأجناس: (انظر الفقرة 2.1.2.4) وتدمج الحد الأقصى من الوقائع المناسبة على مستوى التعبير. /الأسود/، و/الرمادي/ و/الأبيض/ هي بدورها مُبنينة بيسر ضمن مجموعة تسمى «لا لونية» (في الواقع: حيث تكون معايير الهيمنة محيّدةً)،

ويبدو الـ /الرمادي/ كمصطلح مركب. في الحقيقة تبدو لنا مكانة الـ /بني/ نقطة التفصيل الأكثر ضعفاً في هذه التوليفة العبقرية: إنه مصنّف، وحده، في زمرة «نصف لوني»[53]. نقترح أن نجعل الـ /بني/ في مجموع لوني (في «الألوان الكاملة»)، وأن نجعله يظهر كـ /برتقالي عالي الإشباع/ (كما كان اللون الـ /وردي/ /أحمر/ مزال الإشباع). حينئذٍ يصير الشكل 15 a:



الشكل 15 ب

إن تناظر الترسيمة يكاد يتأثّر بهذه الإضافة، التي تعزز بشكل غير مباشر مركزية الـ /أحمر/. وعلى العكس، يتوفر نظير عالي الإشباع لـ /وردي منزوع الإشباع/، ونجعل هذا الصنف «النصف لوني» يختفي. ولو أن الترسيمة المقدّمة قد صححت على هذه الشاكلة فهي تمثل أخطاراً ستدرس لاحقاً (الفقرة 2.2.1.4)

---

(53) أوحى به هيماندال (1969)، الذي أبدعه بوضوح استجابة لحاجات القضية.

2.1.4. مبادئ بنية مستوى التعبير

1.2.1.4. ثلاثة شروط مسبقة لنظام اللون. قبل أن نأتي على الفحص النقدي لهذه النظريات، من الجوهري أن نشير إلى أنها تعتبر الألوان كوحدات غير قابلة للتحليل، أي أنها لا تميز المركبات الثلاثة للعلامة الملونة، أي الهيمنة، والإنارة، والإشباع[54].

والحال أنه، لو كان بإمكان اللون أن يوصف كوحدة على مستوى التعبير، لا عجب في أنه مكوَّن من هذه الوحدات اللونية الثلاث. أخذُ هذا التركيب بعين الاعتبار هو الشرط الأول لقيام نظام اللون (شرط a) أن نصف اللون وصفاً كاملاً، يعني أيضاً تقديم الوسائل لمعالجة التضاد بين جهتين لـ /الأزرق/ نفسه ذي مستويين مختلفين من الإضاءة أو ذي مستويين من الإشباع (من مثل هذا التضاد يمكنهما بكامل الحق أن يشكلا زوجاً من العلامات الملونة).

إذاً سنتكلم، بتعابير سيميائية، عن تقطيع وحدات أوائلها ظاهرة (الألوان) والأخريات افتراضية (الوحدات اللونية). ومع ذلك يجب ألا ندفع التوازي مع اللسانيات إلى درجة مماثلة الألوان لوحدات دلالية، والوحدات اللونية إلى وحدات مميزة. الوحدات اللونية الصغرى كما الوحدات الشكلية الصغرى هي أصلاً وحدات دلالية: في الواقع، تتوافق التضادات التي تحددها في فهارسها مع تضادات على مستوى المحتوى.

لكننا لم نصل بعدُ إلى هذا المستوى. إذ تفترض البنينة على مستوى التعبير مرحلتين محتملتين أيضاً، وهما بعيدتان عن أن تكونا من تحصيل الحاصل: (b) إدراك اللون بكونه تظاهرة في حد ذاتها،

---

(54) ثورلمان وحدَه يُدخِل الإشباع.

أي غير منتسبة لموضوع[55] (c) التزام عملية تقطيع عددي لكل استرسال (تستقر مراحلها في نهاية المطاف في المفردات).

يطرح تحديد هذه الوحدات بالتأكيد تساؤلاً، لأن الوحدات اللونية، لكونها ظواهر فيزيائية، هي ذات طبيعة متصلة. لن نستطيع التكلم عن وحدات إلا إذا تجمعت لدينا الشروط الثلاثة (a)، (b) و(c)[56].

2.2.1.4. نظام مجموعات ضبابي. في نهاية تطوافنا على مختلف «بنينات» الحقل اللوني المقترح من مختلف المواد، إن متسعاً من الوقت للتفكير يفرض نفسه.

ترسيمة ثورلمان التي كان يمكن أن نميل إلى اعتبارها الأكثر كمالاً، لا تخلو من خطر.

أولاً، تنطلق هذه الترسيمة من نظام لوصف الألوان وليس من نظام لوني بحت، ما هو موصوف عبارة عن نظام لغوي. والحال أنه، حتى لو كانت اللغة الواصفة للصورة كلامية بالضرورة - ويمكننا أن نجد هذا المؤلِّف ثرثاراً - يجب تجنب مخاطر الوقوع في أفخاخ اللغة المستنكرة بعد عدة مرات.

بعد ذلك، حتى لو ادعت الترسيمة أنها أشارت، من خلال مثلثاتها، إلى الطابع المستمر للتلوينات الوسيطة الممكنة، فلا عجب في أنها محاولة للتقطيع العددي. أي محاولة لجذب الألوان في نظام

---

(55) تمييز لايزال إشكالياً في الفلسفة: تُميِّز ظاهراتية هوسرل مثلاً على مضض بين الشيء وخصائصه. انظر: (Eco, 1988: 176-178).

(56) وأخيراً، يجب التذكير، دون كلل، بأن بيننة مخطط التعبير هي تقطيع مادة، وهي تفضي إلى نظام: ليست المسألة هنا أبداً مسألة شيفرة، تفترض ترابط خطط المضمون والتعبير.

مجموعات محصور، بينما كان من الأكثر إفادة معالجة الاسترسال الملون في نظام مجموعات ضبابي (Volli, 1979). زد على ذلك أن قليلاً من الرسامين التشكيليين من يستعمل الألوان الصافية، التي ستكون مركزية قياساً إلى كل واحد من مثلثات الترسيمة. إلى جانب كل من ماتيس وموندريان ـ اللذين يتصرفان أيضاً بردة فعل ـ لا نجهل أن اخضرارات غريكو مختلفة عن تلك التي لـ فيرونيز أو سيزان، ولا يأخذ منوال ثورلمان هذا بالحسبان إلا بصعوبة.

يجب اعتبار المنوال خطوةً أولى تسمح بمقاربة عدة صور بسيطة. وقد اختار ثورلمان أيضاً أن يطبقها على لوحة قماشية زيتية هائلة لـ كلي عنوانها الأحمر والأسود. نحن أيضاً كنا قد شرحنا عملاً لـ جو دولاهو (Jo Delahaut) (مجموعة μ، 1986) مع أنه لا يخرج عن الجرد الأساسي، فهو على الرغم من ذلك غير قابل للتحليل بحسب نظام ثورلمان. أما دولاهو فيعالج الأخضر بما لا يقبل المناقشة كلون مركب، كما تبرهن عليه الإشارات التالية: تناظر التركيب، وحضور الأخضر بين الأصفر والأزرق.

ماذا ننتظر إذاً من منوال لبنية الألوان؟

إن نظاماً من الألوان قائماً على الأصباغ الملونة بالعين، يمكن أن يكون متيناً وكونياً في آن واحد، ولكن معطلاً تماماً: لأنه قائم على عمليات واعية، لا تهتم بأية ظاهرة تواصل أو دلالة.

النظام التجريبي الآخر، ذو الأصل القابل للمعالجة ـ ذلك الذي سميناه تقنية الصباغ ـ سيكون له متانة سيميائية أكبر؛ لأنه مبني على نظام مثقفن مهيمن عليه ثقافياً جداً؛ وهذا ما يمنع بالمقابل عدداً من المصنفين من إعطائه الصفة الكونية المطلوبة. يجب أن يُعتبر نظام ثورلمان، هذا، كنوع من الهيكل أو الإطار ذي المخروط المضاعف

لـ أوستوالد (Ostwald). فهو بهذا المعنى، يرتبط بفيزيائية الألوان من خلال معاييره التنظيمية وبنفسية الأحاسيس الملونة من خلال اختياره للمُصطلحات الأساسية. من هنا تأتي أصالته بدون شك. وبنيته نفسها تجعل من الممكن الصياغة الدقيقة لمفاهيم مثل «تضاد»، و«توازن»، و«دورة»، و«مطابقة».

2.4. مدلولات اللون.

1.2.4. نظريات أساسية

1.1.2.4. علم نفس اجتماعي. لم يغفل علماء النفس دراسة تداعيات الشراكة التي تثيرها الألوان، كما كان الكاستينغيون (Chastaing) والفوناغيون (Fónagy) قد بحثوا في رمزية الظواهر. فقد أعطى تمايز أوسغود أداة مريحة لمثل هذه الاستقصاءات للعلاقة بين مستوى المضمون ومستوى التعبير، ولكن نتائج البحث يجب أن تكون معلممة أيضاً.

بمثل تلك الإجراءات جمع رايت (Wright) وراينواتر (Rainwater, 1962) أخيراً بخمسة نعوتٍ واصفةٍ تداعيات الشراكة الملونة: «بهجة» (happiness)، و«طاقة» (forcefulness)، و«حرارة» (warmth)، و«أناقة» (elegance) و«بهرجة» (showiness). يبدو أن هذه الواصفات متعامدة نسبياً أي أنها قليلة الترابط في ما بينها. الفائدة من مثل هذا العمل هي أنها تأخذ بعين الاعتبار التمييز بين ثلاثة أبعاد للإشارة اللونية: أي أن (هيمنة، وإضاءة، وإشباع). تقيم في الواقع التجميعات التالية: /لون، ولامع ومشبع/ «بهجة» /لون مشبع/ «البهرجة»، لون قليل اللمعان ولكنه كثير الإشباع/ «طاقة» /لون أزرق مشبع/ «أناقة» /لون أحمر قاتم ومشبع/ «حرارة».

من المهم أن نشير إلى أن ضوارب الترابط بين المحرِّض

والواصف عالي جداً قياساً إلى /إنارة/ و/إشباع/ وضعيفة جداً بالنسبة إلى /هيمنة/. هذا يعني أن تدرجات اللون، هي ما ندركه ونعبر عنه باللفظ الأكثر شيوعاً، وهي أيضاً الأقل عفوية في تشفيرها، بينما الإشباع مثلاً، الأقل شيوعاً بكثير، والذي لم يتلقَّ تسمية إلا حديثاً، يمارس تأثيراً أقصى وأكبر على التجميعات. شَرحُنا لهذه الملاحظة الهامة هو أن /إنارة/ و/إشباع/، تدفعان إلى جواب سيميائي عميق، وعام وبين ـ ذاتي، بينما يمكن أن ترتبط الـ / هيمنة/ بتجارب شخصية، يكون جزءٌ منها فقط مُشترَكًا بين الجميع: في هذا المقياس تبني لهجات فردية[57].

بالطبع مثل تلك الاختبارات توجه عنوةً الخيارات وذلك بأن نقترح على الذوات سلالم من المصطلحات ربما لم يخطر ببالهم اقتراحها. علاوة على ذلك فقائمة الواصفين تترك شعوراً بالضيق، بسبب جانبها الخاطئ والمنافي للعقل تقريباً (كل التركيبات لم تكن قد اختبرت). ولكن ينقصهما على الخصوص النقطة الهامة لطبيعة العلاقة التي تقود من المثير إلى الاستجابة. يدعو المؤلفون هذه المصطلحات العاطفية معاني اللون (The meanings of color)؛ ولكن لماذا يجب أن يكون «معنى» اللون عاطفياً؟

يشتغل كانساكو (Kansaku, 1963) بأزواج من الألوان وليس

(57) يلاحظ ليفي ستراوس (1983: 163-164) أن الوحدتين اللونيّتين L وS هما الأصلح للتبنين في نظام. فكيف يلاحظ عمل بيرلين وكي (1969) الذي سنعود إليه: «(...) المذهل أن مثلثهم البدئي الذي يتضمّن الأبيض، والأسود، والأحمر، المقارن مع المثلّثات الصامتة والصائتة، لا يحصّل أيضاً درجة اللون، أي الثابت الأكثر «سقماً» للألوان الثلاثة (بمعنى أننا نستطيع فقط تحديد درجة اللون من خلال ثابت فعلي: طول الموجات). وعلى العكس، لكي نقول عن لون إنه مشبع أو غير مشبع، وإنه يمتلك قيمة فاتحة أو غامقة، يكفي اعتبار علاقته بلون آخر: إدراك العلاقة، بوصفها فعلاً منطقياً، يتقدم على المعرفة الفردية للأشياء».

بألوان معزولة. ولكنه عموماً أكثر حذراً، متكلماً فقط عن قيم عاطفية للألوان، ومراعياً ألا ينوع، في أزواجه، إلا بعداً واحداً للإشارة اللونية. وقد اكتشف بذلك أربعة عوامل للاستحسان، تتوافق توافقاً عالياً مع عوامل رايت وراينواتر: «متعة»، و«سطوع»، «وقوة» و«حرارة». النتائج هي من نوع: أنه بقدر ما تكون فجوة الهيمنة مرتفعة في زوج، يكون أكثر «حركياً»، و«مرِحاً»، و«قوياً»، و«صافياً»... إلخ؛ وكلما ضاقت الفجوة كان الزوج «ضعيفاً»، و«خفيفاً»، و«غامضاً»، و «ناعماً»، و«باهتاً»... إلخ؛ فكلما كانت فجوة الإنارة مرتفعة في زوج، كان هذا الزوج «متناغماً»، و«أنيقاً»، و«ساراً»... إلخ.

يبدو أن مكتسبات علم النفس التجريبي تمتلك العموميات المنشودة، ولكنها تصاغ بمفردات عاطفية صعبة الاستعمال. هذا كما لو أننا لم نكن قد صنفنا الألوان كما هي، بل فقط المؤثرات المتعلقة بها بشدة تقوى وتضعف. وبذا، فإننا لم نعالج الألوان كإشارات، لأننا بعد وصفنا المثير والإجابة كل على حدةٍ، نواصل جهلنا الكامل للعلاقة التي تجمع اللون بقيمته. هذه العلاقة التي لا نجهل أنها يمكن أن تكون اعتباطية، معالجة، هنا كما لو أنها علبة سوداء[58].

(58) ليس علم النفس التحليلي علماً تجريبياً بدقةٍ لكنه مؤسّس مع ذلك على مدوّنة من الوثائق الإيقونية تحديداً. وهكذا ميّز يونغ أربعة نماذج نفسية، وبيّن أن كلاً منها يرتبط بلون تفضيلي. ويصادف أن الألوان الأربعة التي حدّدها يونغ هي تحديداً «الصافية» بالمعنى الحدسي للكلمة:

«فكرة». /أزرق/

«حدس». /أصفر/

«شعور». /أحمر/

«إحساس». /أخضر/

لن نحتفظ إلا بنظرية يونغ، الأكثر جدّية من دون تناقض، ولن نعطي أية أهمية =

2.1.2.4. علم الإناسة (أنثروبولوجيا). أعطت اللسانية المقارنة، المطبقة على حد أقصى من المعطيات المتوفرة في وثائق عرقية، المؤلَّف الخالد لـ بيرلين وكاي (1969)، الذي قدّم له كونكلين (1973) توليفة نقدية مهمة. سنتذكر أن هؤلاء الكتاب استطاعوا أن يحددوا أحد عشر مصطلحاً لونياً أساسياً في لغات العالم. وهي، من الأقل إلى الأكثر شيوعاً، أسود - أبيض - وأحمر - [أخضر- أصفر] - أزرق - بني - [بنفسجي - وردي - برتقالي - رمادي][59]. المفردات اللونية للغات المعروفة بأنها أولية مفردات أكثر فقراً (لكن هذا لا يعني أن المتكلمين بها لا يدركون تمييزات أخرى)، ويبدو تمييز الألوان إذاً كتتابع مُعيَّر بشكل يكاد يبلغ حد الكمال بحسب نسق تلك اللائحة: فقط المفردات بين معترضتين تكون مقلوبة في بعض الأحيان. العبارة التالية تعبّر جيداً عن قوة هذا القانون: «إذا كانت لغة ما لا تمتلك إلا ثلاثة أسماء للألوان فستكون هذه الألوان هي، الأبيض، والأسود والأحمر».

هذه البنية اللاشعورية هي بدون شك مثقلة بالرمزية وبالتجارب الحيوية: لم يعد من «الصعب» أن ندرك اللونين الأخضر كما الأحمر (حتى إن لدينا صباغين لفعل هذا الكلور le chlorolabe et l'érythrolabe) كما أن أخضر الغطاء النباتي هو لحسن الحظ أكثر

= للنظريات الأخرى التي لا تحصى، الخيالية كلّها أو السطحية، التي تبحث عن صقل هذا التقطيع، مفضيّة مثلاً إلى / البني/. «تجذّر»، «أمان». . ./ بنفسجي/. «صوفي»، «سرّ»، «نبل»، «علوّ». . .

(59) روعيت قواعد صارمة في اعتماد هذه القائمة، وخصوصاً عدم الاحتفاظ بألوان أخرى غير تلك التي تحدّدها كلمة واحدة (مما يستبعد، مثلاً، / الأزرق المخضرّ/). وقائمة كهذه لا تستخدم تحليل الوحدات اللونية، الذي لا يجهله بيرلين وكي. إذ يلاحظ ليفي ستراوس، في تفسيره، (1983: 163-164) أن اثنين، من الألوان الثلاثة الأولى، لا يتضمنان اللون المهيمن، والثالث، الأحمر، يغدو بذلك مرادفاً لـ «ملوّن».

وفرة بكثير من الدم الأحمر المنتشر. ولكن يجب الاعتقاد بأن الأكثر أهمية لكل الثقافات تقريباً تسمية الأحمر أكثر من الأخضر، ويمكننا أن نخمن لماذا.

3.1.2.4. المُحاسَّة. «حس متزامن»

يتوافق التضاد بين «حار»/ «بارد» مع إجابة ذاتية عامة جداً، استطعنا إعطاءها طابعاً كمياً. التجربة الأكثر إدهاشاً في هذا المجال تشير إلى أن موضِعاً أزرق ـ أخضر يعطي نفس انطباع الحرارة الجسدية لموضِع أحمر على برتقالي والذي يمكن أن يكون أكثر برودة موضوعياً بـ 3 إلى 4 درجات سلسيوس C°[60]...

2.2.4. مبادئ بنية مستوى المضمون

تصادمت النظريات التي أتينا على تقديمها بروابط قوية بين مستوى المحتوى ومستوى التعبير، وبظواهر يمكن دراستها من خلال قانون الأعداد الكبيرة (إنها النسبة السهلة (ratio facilis) عند أمبرتو إيكو). ولكن كل فرد يعرف أن لانهائية الروابط، القابلة للتغير إلى حد ما، يمكن أن تُشكّل انطلاقاً من التجربة الشخصية أو تخص زمراً محصورة (نسب صعبة). لا شيء يمنعها ولا شيء يكبحها: فهي إذاً في كامل النشاط، ومتناقضة بكامل الحرية وعزمها عالٍ، عند منتج الصورة كما عند مستهلكها على حد سواء.

مهما يكن، ففي اللحظة التي نسِم فيها محتوى للون، فنحن في حضرة شيفرة، أي في بدء التراسل بين تقطيع النظام التعبيري وتقطيع

---

(60) سنمضي حتى إلى اقتراح أن الأزرق - الأخضر يُبطّئ الدورة الدموية، بينما الأحمر البرتقالي يُسرّعها. والتدخُّل غير المُتوقَّع لِبُعد حراري، في نظام الألوان لا يدعها أن تكون مُربكة.

المحتوى. المثال التقليدي للشيفرة هو الإشارة الضوئية ثلاثية اللون، حيث تضاد / أخضر/ ↔ / أحمر/ هو نظير للتضاد الاصطلاحي «مسموح» ↔ «ممنوع». في مجال اللون، سوف نُصادِف كل الحالات الوسيطة بين الشفرات الضيقة وتداعي المعاني المفهومية الفردية. سندرس هذه التناظرات، المصوغة غالباً بمصطلحات تداعي المعاني المتجاورة، على مستوى الوحدات اللونية، ثم على مستوى جملة الألوان.

1.2.2.4. الوحدات اللونية الصغرى. لو تفحصنا إفرادياً الأبعاد الثلاثة للون، لأمكننا تعيين محاور مضمون دلالي أساسية. بالتأكيد الوحدة اللونية للهيمنة (D) هي التي تستدعي المتناظرات الأكثر تعدداً. سنلاحظ أن المتضادات المفهومية المختارة هي تلك التي تسمح بتدرج لانهائي لدرجات وسيطة، مثل «ساخن» ↔ «بارد»: لا نُصادف أبداً انفصالاً حصرياً من نموذج «مسموح» ↔ «ممنوع»، ما هو فعلاً إشارة إضافية إلى ما نحن بعيدون عن شفراته حيث إن مثل تلك التضادات، هو القاعدة. من ضمن تضادات تداعي المعاني «المحاسّة» المتجاورة هذه، الانشقاق المشهود أكثر من دون شك هو بين ألوان «باردة» (/زرقاء/ ، / خضراء/ وألوان «حارة» (/أحمر/ ، / برتقالي/)[61]. تشكل الوحدات اللونية الأخرى رغم ارتباطها الشديد في الاختبارات، مزيجاً غريباً غالباً، حيث لا تتدخل الهيمنة اللونية بمفردها. وإنما، يرافق الإشباع (S) بشكل خاص، القطب «الموجب» للتفاضلات الدلالية الخمسة: «تهنئة»، «تفاخر»، «طاقة حيوية»، «أناقة» و«حرارة». مما يسمح لنا بإعطاء مضمون للوحدة اللونية المعزولة (S)، والتي يمكن صياغتها بـ:

---

(61) نقُل بعدُ أيّ شيء عن حرارة الألوان إذ نعتبرها ببساطة نفسية حيوية (Pfeiffer, 1966: 11).

/ غير مشبعة/ ↔ / مشبعة/

/ مشلول/ ↔ / منشط/ [62]

ليس للسطوع (B) المحتوى نفسه، لأنه إذا ترافق مع «البهجة»، يكون متناقضاً مع قوانين «الحيوية»، وغير مُكترِث بالتفاضُلات الثلاثة: الأخرى.

يدهشنا من ناحية أخرى أنه في الاختبارات، وحدهما الـ «الأناقة» والـ «الحرارة» تطرحان قيمة محددة من (D): على التوالي الـ / أزرق/ والـ / أحمر/. بالنسبة إلى التفاضلات الثلاثة الأخرى، (D) غير مُكترِث.

انتقدنا سابقاً هذا النموذج من فهارِس الواصِفات. ومع ذلك يمكننا محاولة بنينته، مع الإعراض عن التقابل «حار» ↔ «بارد» الموثق جيداً قبل. يبدو لنا أنه من الممكن جمع الواصفات الأربعة الباقية بزوجين: «أناقة» و«بهرجة» من جهة، «بهجة» و«حيوية» من جهة أخرى.

إذا حكمنا على كل لون مشبع بأنه فاقع، فمن الطبيعي أن تكتسب الأناقة، التي هي شكل متطور من البهرجة، نفس الإعداد وتضيف تحديداً إلى الهيمنة اللونية. بعد كل شيء، نعلم منذ وقت طويل أن الأناقة من جملة ما هي عليه طريقة للظهور ولفت النظر

---

(62) سيكون من المهم بوضوح اختبار هذا على جنس تقليدي مؤسّس حصراً على الإشباع: الحجر الكريم «الكامايو». فالكامايو مرمّز نسبياً في التقليد. يمكن أن يعرف سبعة مستويات من إشباع الأخضر، التي يمكن اختيارها متساوية التقسيم. سيكون ثمة إذا، تدّرج منظّم بين الدّرجات، و«قانون» أكاديمي داخلي، للجنس: «فلكي يكون الكامايو منسجماً، لابدّ أن يكون متساوي التقسيم». وسوف يلحظ انزياح في هذا النظام مباشرة، لكن هل سيكون بلاغياً (أي يختزل ويعلمم) مع ذلك؟

بمساعدة الألوان. سنشير سريعاً إلى أن شعارات النبل وعلم دراسة الأعلام يعتمدان كلاهما على ألوان مشبعة جداً.

الزوج الثاني هو أيضاً متعلق دلالياً. إن لوناً /مشبعاً/ يمكن (من دون الإخلال بتدخله في الزوج الأول) أن يدل على «طاقة» و«قوة»، دون شك بتناوب مفهوم «التركيز». وبالإضافة إلى ذلك، إذا كان هذا اللون /لامعاً/، فسيعيد الطاقة إلى ذلك الشكل الذي نسميه طواعية، بالمناسبة، «مشعاً»: أي «سعادة».

ومع ذلك فلا تتوقف محاور المضمون الدلالي الأولية على نتائج اختبارات رايت ورواينواتر، ولا على إعادة قراءتنا لها. ثمة تناظرات أخرى ممكنة، بل مشهود بها، كما سنرى.

إن تضاداً نشطاً جداً هو «صاف»/ «غير صاف» (أو «بسيط»/ «مُركَّب»). في النهاية، يحتفظ كل الفنانين التشكيليين الذين آثروا الألوان الصافية (موندريان، ماتيس، فان دير ليك...) بنفس القائمة من الهيمنة اللونية ومع درجة عالية من الإشباع[63]. توجد وسيلتان للحصول على ألوان غير صافية من خلال ألوان صافية: بإزالة الإشباع (بخلط مع الأبيض، أي مع كل الألوان)، أو، ونحن نخلطها مع أية ألوان أخرى. إذاً مصطلح «لون مُركَّب» هو الأكثر مناسبة لوصف هذه العملية من مصطلح «غير صافٍ» حيث محتواه

---

(63) لكن ما يكون اللون «الصافي»؟ الأمر لا يتّصل بالصفاء الطيفي (الذي يفضّل أن يسمى أحادي اللونية)، بل يتعلّق بصفاء إدراكي ومقولب. وسيكون قالب حسّي أكثر كفاية: وسندعو لوناً صافياً ما يعطي استجابة حسّية بسيطة، يطابق الحدّ الأقصى من حسّية كل صبغة من صبغيات الشبكية الثلاث (الأزرق 440 نانوملم، الأخضر 535 ملم والأحمر 575 نانوملم). وقد سبق أن أشرنا إلى أن هذا يترك الأصفر جانباً، الذي يعطي مع ذلك انطباعاً بكونه لوناً بسيطاً... وسوف ينتج الاختيار النهائي لأربعة ألوان «بسيطة» عن نموذج هجين، فيزيولوجي وحدسي معاً.

المعنوي مشكوك فيه (مع أنه بالطبع «نشيط»). من جانب الوحدات اللونية كما الإنارة، هناك من جديد أزواج من المصطلحات متوافرة من أجل تناظرات، يمكن أن نميز من بينها بطريقة حدسية بعض الشيء وباشلارية أيضاً ـ أزواج مثل:

«ليلي»/ «نهاري»

«مُقلِق»/ «مُطمئِن»

«غامض»/ «جلي»

أن نلعب على مدلولات الإضاءة، هذا مفروغ منه لو فكرنا بأعمال بوسدان وماتيس، ولو فكرنا بـ «واضح ـ غامض» كجهاز دلالي: ألا يعمل مستقلاً عن كل الهيمنة الملونة؟

بإدخال البعد «الأنثروبولوجي» الإناسي، يمكننا أيضاً إضافة مفهوم «البدائية»: ذلك أن بعض المُتضادات الملونة نسبياً بالية أو قريبة من النموذج الأساسي (مثلاً، تلك التي تلعب على الأبيض، والأسود، والأحمر)، وأخرى تظهر أنها أكثر تطوراً (تلك التي يمكنها أن تلعب، مثلاً على الأرجواني والنيلي). المطلوب هو دعم الطابع التطوري لظهور تضادات الهيمنة. ومع ذلك، في الحالة الراهنة من المعرفة، من غير الممكن أن نُقرِّر ما إذا كان هذا البعد مناسباً أم لا، ولا أن نستبعد عنه الأبعاد الأيديولوجية.

لكل المصطلحات المشارة حتى الآن («أناقة» و«حيوية»، و«بهجة»، و«بلى»)، تماماً كما الاستدارة وتناقض القوانين الذي استخدمه ثورلمان، عمومية تتجاوز من بعيد عالم الألوان. هذه المدلولات يمكن أن تُنتجها عناصر أخرى من العبارات (مثلاً الأشكال، والنسج، والموضوع الإيقوني)، إلى حد يصبح معه من شبه المستحيل أن نعزو معنىً واحداً إلى مضامين تعبير الوحدات

اللونية. يجب أن نقبل أن الصورة التشكيلية ليست مشفرة بداهة وتختار بحرية تعريفاتها الملونة. بهذا المعنى، كل التقطيعات المحددة هاهنا هي كذلك وتتابعياً متوفرة. أي أنه من المستحيل أن نبني للون مُعيَّن نظاماً هرمياً كما فعلنا للشكل أو للنسيج. حتى لو قبلنا فرضية نظام عام للألوان (كنظام مينسل أو ثورلمان)، فالرسالة تنشىء نظامها المحلي الخاص بها، في مثل تلك الشبكة من التضادات الملونة. إذاً سيسيطر الواحد، أو الآخر، أو بضعة متعددة، من ضمن هذه التقطيعات، لأسباب تركتها كل هذه الجهود النظرية في الظل.

تبعاً للرسالة المعتبرة، نشهد تحديث هذا التقطيع أو قمعه، تماماً كما في اللسانية من الممكن تقديم الافتراضات المدلولة للزمرة / fl/ إذا خدمت المعنى (مثلاً في سائل (fluide)، نهر (fleuve). . .)، أو أن نتركها وراءنا إذا لم تخدم المعنى (قرصان) (flibustier)، شرطي (flic). . .).

2.2.2.4. جملة الألوان.

حين نعالج جملة الألوان، يكون لكل منها قيمة محددة من الوحدات اللونية الصغرى (S) ,(L) و (D)، (هيمنة، وإنارة، وإشباع) وعلينا التكلم عن محاور رمزية بدل محاور دلالية أولية. في الواقع نجد فيه حشداً من التحديدات الشخصية و/ أو الثقافية. من المستبعد أن نؤلف قاموساً للألوان، لأن عدد الألوان لانهائي. وقد أعطينا سابقاً السبب الرئيسي لذلك: بينما تستطيع الوحدات اللونية (L) و(S) أن تندمج في شفرات محصورة نسبياً، توقظ الوحدة اللونية الصغرى (D) التداعيات الشخصية، واللهجة التي يتكلمها شخص، إلى أعلى درجة.

من دون شك، بلغَ قمة هذا التوجه مالكولم دو شازال الذي

يقحم، في عمله «حاسة ـ تشكيلية»، اعتبارات لامحدودة حول الألوان، أغلبها بعيد الاحتمال وغير متوقع إلى حد بعيد، ولكنه في نفس الوقت شاعري بشكل رائع.

3.4. ألوان ضِمن النظم، ومدلوليتها

1.3.4. نظريات رئيسة

أن تمتلك منوالاً استبدالياً للبنينة الفيزيائية لمستوى تعبير الألوان، فليس لذلك من فائدة إلا على مستوى ضيق، وحتى لو أضفنا جملة الألوان المعقدة جداً في الأصل إلى حصص من المحتوى. فهذا يسمح على الأكثر أن نخط عدة محاور، وأن نعين بفضلها تضادات ملونة، حتى ربما بطريقة كمية. ولكن مثل هذا التحديد لا يشكل بأية طريقة دليلاً للاستعمال التركيبي للألوان: ذلك أنه يحتوي جميع الألوان الممكنة دون أن يخصص لها قواعد من مستوىً تركيبي، ولا يفرض أي حصر لاستعمالها. والحال أن من يريد تطوير بلاغة للون ما، لا يستطيع أن يجدها إلا في سلسلة من الفجوات التي أملت ظهور حقل اللون في الملفوظات. ولما كانت هذه حالتنا، علينا أن نبرهن بالتجربة على فرضية وجود هذه القواعد.

لقد صيغت مثل هذه القواعد، تحت اسم قواعد التناغم. تاريخياً، تطورت الأبحاث حول قواعد التداعي بشاغلين رئيسيين:

(أ) أن نتكئ على أسس مؤكدة قدر المستطاع انطلاقاً من فيزيولوجيا الرؤية من جهة والرياضيات من جهة أخرى؛

(ب) أن نضبط وصفاً متزايد الدقة للتوليفات الملونة «المتناغمة». (لنشر بعْدُ عرضاً إلى أن هذا المصطلح يحمل دلالة حافة ايجابية. إذا صادف واستعملناه لحسابنا، فليكن معلوماً بأن ذلك من دون هذا التدرج الذي أعده السيميائي، مجموع من قواعد التجميع، مهما كانت نتيجته النفسية.)

ربما تكون النقاشات حول تناغم الألوان عقيمة عُقمَ النقاشات حول تناغم الفواصل الموسيقية.

النغم الثالث الذي حكمنا اليوم بأنه تافه والذي تخلينا عنه في جوقات الكشافة، كان قد قُيِّم سابقاً بأنه نشاز. وصف جاك شايلي (Jacques Chailley) (1967)؛ وانظر أيضاً: (Barraud, 1968) بشكل ممتاز هذا الانخفاض المتتابع للنشاز، وأثبت بنفس الوقت عدم وجود قاعدة مطلقة وأبدية. ونذهب المذهب نفسه في ما يتعلق باللون. ولكن بالقياس الذي تمثل فيه نظرية من «التناغم» حساسية عصر، يمكننا أن نعترف لها بمكانة ثابتة كفاية لكي تكون الفجوات مدركة بالنسبة إليها. وبالنتيجة، إذا كانت هذه الفجوات مخفضة، فسيوجد حتماً بلاغة ملونة.

لنتفحص أولاً بضع نظريات حول تناغم الألوان، محركين كل مرّة أزواجاً من المفاهيم المختلفة.

1.1.3.4. تناغم/ تنافر. تكبد هنري فايفر (Henri Pfeiffer) (1966) وهو تلميذ قديم لـ بوهوس (Bauhaus)، عناء تطوير نظرية تجميع الألوان التي أريد بها أن تكون فيزيائية ورياضية في الوقت نفسه. وقد انطلق من رباعية الألوان لـ هيرينغ (أزرق- أخضر- أصفر- أحمر)، ويميز بعناية التركيب البصري للأنوار الملونة من المزج المادي للملونات. يبدأ فايفر ببناء سُلَّم قيَم حيادياً بين الأبيض الأكثر بياضاً (بياض الزنك يعكس 89 في المئة من الضوء) والأسود الأكثر قتامةً (حبر الطباعة يعكس 5 في المئة من الضوء). على الصعيد الرياضي تقيم نظريته خلطاً غير متجانس وخاطئاً غالباً لمفهومات المعدّل الحسابي، المتناسق والهندسي، الذي يضاف إليه الرقم الذهبي. الوسط المتناسق يأتي من لصائق، لكل صفحة بالطبع، لنظرية موسيقية حيث تتمأسس في «قانون شامل وأساسي للتناسق».

من ناحيته، استوحي المتوسط الهندسي من القانون الفيزيولوجي لـ ويبر فشنر (Weber-Fechner). وعلى الرغم من طابعه المُركَّب، ومواءمته المخفضة، وأخطائه اللامعدودة وتبسيطه الساذج[64]، فإنه ينبغي ألا يقود، مع كل ذلك، إلى رفض جليّ وبسيط لهذه النظرية الشمولية والمعيارية، لأن الكاتب يتوصل مع ذلك إلى مجموع من المفاهيم المعدة والمطورة جيداً. ويجعل في كل الأحوال مفهوم التناغم قابلاً للنقاش.

عُرِّف هذا المفهوم بعدة طرق. التآلف المسمى تناغماً يحصل بين نغمتين «تمتدان إلى النغمة الوسيطة نفسها»[65]. إذاً يمكن أن يكون اللون المتوسِّط المثالي «وسيطاً»[66] بصرياً، أي اللون الذي ينتج نفس إحساس التركيب البصري للونين الأقصيين على قرص دائر. ويحيل إلى ظاهرة من التوسط. أما التآلف المسمى تنافراً، فهو نوع من التناقض في العبارات، موصوف بكثير من الحيرة، إذ هاهنا لا يوجد ميل مشترك: للونين نحو نفس الفارق الثالث. (فمثلاً لا

---

(64) طابع مركّب: هذه النظرية هي في وقت واحد تجريدّية وتجريبية. إذ يستخدم فايفر بانتظام أقراصاً دوّارة صغيرة حيث الفضاء المشغول بالمناطق الملوّنة يمكن أن يعدّل كما يريد: هذه الأقراص هي نسخة من أقراص ماكسويل. ملاءمة مختزلة: تقود تقنية القرص الدائر إلى اعتبار التركيب البصري للألوان خاصة: سلّم القيم المحايدة أو «سلم الألوان» مبنيٌّ وفق تدّرج هندسي سببه العدد الذهبي... مما يسمح له بالحصول على سبع درجات بالضبط، كما في السلَّم الموسيقي (لكن يبدو أنه يجهل أن الفواصل ليست أبداً متساوية...) أما القيمة المعيارية للعدد الذهبي، فليست غريبة على النظام وليست معتمدة أبداً.

(65) سوف نجِد في مكانٍ آخر أن الانسجام موجود بين الألوان «التي يتّصل بعضها ببعضها الآخر، نتيجة تداخُل امتدادات الأجزاء المشتركة لتنسيقها البصريّ». إذاً سوف يتضمَّن الانسجام هذه المرّة ثلاثة ألوان لا لونين.

(66) نُحدِّد شكلها الرياضي...

يوجد أحمر مُخضرٌ ولا أزرقٌ مُصفرٌ). يلاحظ فايفر بشكل صحيح أن اللون الوسط للمُكمِّلات رمادي محايد (مما يحيل من جديد إلى ما دعوناه الجمع الرمادي). يعتبر إذاً المكملات تنافُراً وصُراخاً، مع أن التنافر ضروري للتآلف. الحيلة التي وجدت لإعطاء «التآلف» للمكملات، هي إعطاؤها إشباعاً معادلاً.

بعلممة مختلف التعريفات تلك، سنعتبر إذاً أن لونين، في نظر فيفر لايستطيعان أن يشكِّلا تآلفاً إلا إذا كانا يمتلكان، في علاقات، استعارة تصريحية، واستعارة مكنية، عنصراً وسيطاً مشتركاً[67].

يزودنا ذلك بمعيار يسمح بأن نقسم أزواج الألوان إلى نوعين:

(أ) تلك التي تمتلك مصطلحاً وسيطاً ملوناً وستكون بذلك متآلفة؛

(ب) تلك التي تمتلك مصطلحاً وسيطاً رمادياً، أي غير ملون، وستكون بذلك متنافرة.

2.1.3.4. ضغط/ تحييد. يزعم يوهانس إيتين (Johannes Itten)، في محاضرته في معهد بوهوس، أنه تخلص من الأحكام الذاتية حول تآلف الألوان، بلجوئه إلى التجربة. التجربة الأساسية، في نظره، هي التضاد المتتابع، الذي تجعلنا العين ندرك من خلاله مُربَّعاً شبحاً أخضرَ إذا أغمضنا عينينا بعد تثبيتهما على مُربَّع أحمر:

(67) هذا التعريف يختزل نفسه في جزء كبير منه لأن كل زوج من الألوان، ماعدا المتمّمة، يمتلك قيمة بصرية وسطاً، وهو بالتالي منسجم. والحال الوحيدة التي يعمل فيها التعريف هي حال انسجام ثلاثة فوارق مع فارق وسيط (حول الوساطة: انظر لاحقاً، الفصل السادس الفقرة السادسة من هذا الكتاب).

يبدو أنه يثبت لنا أن العين «تستدعي» لوناً «مُكمِّلاً» لتنشىء «توازناً»[68].

اللون الوحيد الذي لا يستدعي أي لون آخر، والذي يمكن أن يسمى بذلك حيادياً، هو اللون الرمادي الوسط، وينتج عن ذلك مباشرة أن حداً أدنى من الضغط يُحصَّل من تركيبات ملونة وسيطها رمادي: نجد جمعنا الرمادي (لكنه يُعتبَر مُتناغماً، بينما كان فايفر سيعتبر المُكمِّلات مُتنافِرة).

يدمج إيتين هاتين الملاحظتين ويبني، بعد الرومانسيين الألمان، مجالاً من الألوان: توفر لهم دائرياً طول الأكوادور؛ يكون فيها الأبيض والأسود قطبين، بينما يشغل الرمادي الوسطي مركزها[69].

يمنح هذا المجال طريقة بسيطة لوصف تناغُم لونين أو عدة ألوان. يجب أن يكون اللون مدموجاً مع نقيضه، حيث تكون الوسطية هي دائماً الرمادي المركزي. إن لوناً غير واقع على الأكوادور، لأنه غير مشبع، يتوافق مع لونٍ عالي الإشباع: يكون التعويض آلياً بالنسبة إلى البعدين. بُغية تحقيق تناغُم عدة ألوان، سوف نختارها على طول أية دائرة كبيرة رابطةٍ نقيضَين.

حقاً لا يقدم نظام إيتين، بغض النظر عن ادعائه، بديلاً للأحكام الذاتية، لأنه يفترض أن تلك الأحكام تنتج عن نفس التجربة من التباين. علاوة على ذلك، يمكن أن يكون تعريف التآلف في نظره هو إبطال الضغوط الملونة في العين، محققاً بفضل تآلف المركَّبات

(68) لا بُدّ أن يكون الفيزيائي رومفور هو الذي جعل لأول مرة من هذه الملاحظة سنة 1797، قاعدة انسجام الألوان.

(69) هذا التصوير متساوي الشكل مع المخروط المضاعف لـ أوسويلد حيث يتدخّل بعدان من الأبعاد الثلاثة للعلامة الملوّنة: الصفة اللونية الغالبة والإشباع.

اللونية. يبدو أن المفارقة التي لم يُشَر إليها أبداً حتى الآن في تعريف كهذا، هي أن التناغُم المثالي للألوان سيكون بالضبط، إبطال اللون في الرمادي. كما لو كان اللون انزياحاً بالنسبة إلى الرمادي، انزياحاً صعباً يوجب عبقرية لإلغائه: يوجب نوعاً من القانون لأقل جهد مدرك.

بقية عرض إيتين أكثر مدعاة للتفكير أيضاً. فهو يدعو إلى تقسيم الدائرة الإكوادورية إلى اثني عشر قسماً، ويعتبر أن التراكيب الأكثر مثاراً للاهتمام يُحصل عليها عندما نسجل في هذه الدائرة تشكيلات منتظمة: مثلث متساوي الأضلاع، مُربَّع، مسدس، مستطيل...

سنقول إن لونين مختلفين «يتباينان»: يميز إيتين بين سبعة نماذج من التباين، يمكن أن تؤول في نظرنا إلى أربعة:

1. **تباين اللون بحد ذاته**: بين ألوان «صافية» غير متعاقبة، بحد أعلى من الإضاءة.

2. **تباين فاتح ـ غامق**: بين الأبيض والأسود، أو بين المشبع وغير المشبع.

3. **تباين حار ـ بارد**: القطب البارد هو الأزرق ـ أخضر، والقطب الحار هو الأحمر برتقالي.

4. **تباين المُكمِّلات**: والتي يعطي مزجها لوناً رمادياً.

5. **تباين متواقت**: تفرض العين التكاملية في آن واحد (انظر الفقرة التالية).

6. **تباين النوعية**: بين ألوان مكسورة من الأسود أو الأبيض، أو ممزوجة مع مكملاتها.

7. **تباين الكمية**: حسب أبعاد البقع.

يبدو لنا أن الحالات 1، 2، 4، 5، و6 لا وجود مميزاً لها، ولكنها مقايسات مختلفة لنموذجي التضاد تجعلهما أبعاد المجال

ممكنين: تعارض هيمنة لونية وإشباع. يبقى معياران من التباين: تضاد النوعية، والتضاد بين حار/ بارد، خارجي عن نظام الألوان والذي تكلمنا عنه أعلاه[70].

الفائدة من نظام إيتين ابستيمولوجية أيضاً. كنا سنلاحظ أنها تقوم، إلى حد واسع، على مفهوم ـ مألوف في البنيوية ـ هو التضاد الثنائي. يعرَّف كل لون من وضعه على محور، حيث يتم تنقله بطريقة مستمرة، دون تقطيعه عددياً[71]؛ ولكن مع كل وضعية معرَّفة بهذه الطريقة تتوافق وضعية عكسية (مثل هذا الأزرق شديد الإشباع يتوافق مع هذا الأحمر ـ البرتقالي الضعيف الإشباع جداً) حيث يرتسم بالارتداد، نظام على مستوى التعبير. أن نسلِّم بوجود هذه التضادات التركيبية يفترض أن كل المداورات الملونة، حتى وهي معزولة، يمكن أن تكون تركيباً تعبيرياً بقوة تقدم في آن واحد اللون وعكسه. فثمة، خلافاً للسيميائات الأخرى (حيث إننا لن نخاطر بقولنا إن كل استبدال هو تركيب بالقوة)، آليات فيزيولوجية تثير في البنية ردود فعل قابلة لإنتاج تظاهرات تكميلية ملونة: إذ إن تقديم مُربَّع أحمر، لنُعِد ذلك مرة أخرى، ينتج هالة خضراء (وهذا ما يسميه إيتين التباين المتزامن)[72].

3.1.3.4. تكميلية/ تشابه. توجد المصطلحات الأخيرة هذه كما يوجد بُرعم كل نظرية إيتين بَعْدُ عند ميشال ـ أوجن شيفرو (Michel-Eugène Chevreul)، كاتب قانون «التباين المتزامن للألوان» المشهور (1838). لا يمكن لهذه التباينات أن توصف إلا لأن الوضعية الخاصة

---

(70) إيتين لا يشدد، لكن بناءه تستلزم التشديد، وهو أن إضافة الرمادي تحيّد آلياً الأثر الحراري للألوان. فالرمادي المحايد المركزي ليس فقط مكان إلغاء الألوان المعتبرة توتّرات، بل انطباع لوني «لا يشعرنا بالبرد ولا بالحرارة».

(71) هذا في قليل أو كثير ما كنّا ندعوه قديماً: **تدّرجاً** (انظر: (Groupe µ, 1979c).

(72) يمكن أن نرى هنا برعم بلاغة اللون (انظر: الفصل الثامن، الفقرة 4 من هذا الكتاب).

بالألوان هي بحد ذاتها موصوفة. بالنسبة إلى شيفرو، الألوان متوفرة على طول موازاة محيط دائرة. لقياس التباين، يُقسِّم شيفرو (مثل إيتين ودون تبرير إضافي لهذا الرقم) محيطه إلى 12 قطاع دائرة (ثلاثة ألوان تسمى أولية: أزرق، وأحمر، وأصفر، وثلاثة ثانوية: مائل إلى البرتقالي، وأخضر، وبنفسجي، وستة ألوان وسيطة). الشعاعات التي توحد المركز على المحيط تبرز الإشباع: الأبيض في المركز، وفي المحيط الحد الأقصى من الإشباع. محور الإشباع هذا مقسَّم عشوائياً إلى عشرين درجة. لدينا إذاً نظام ذو بعدين: درجة اللون (الهيمنة اللونية) والنَّسق (الإشباع). على هذا الأساس، سيقترح شيفرو قوانين للتناغُم. قوانين تجريبية: تسمح باستخراج قواعد تناغُمات من الأكثر «إمتاعاً» للعين، كما كانت «تدرك عموماً». (ولكن شيفرو لا يتساءل عن الأصول الثقافية الممكنة للظاهرة). هذه التناغُمات هي من نموذجين:

«تآلف الألوان المتناظرة» و«تآلف التباين».

في الزمرة الأولى، نرتب تآلفات السلَّم وتآلفات الدرجة اللونية. نتكلم عن تآلف السلَّم عندما ندرك في آن. تحديثين لنفس الهيمنة بدرجتين مختلفتين (لكن متقاربتين) من الإشباع؛ وأما تناغُم الدرجة اللونية فيكون عندما ندرك معاً هيمنتين مختلفتين (ولكن متقاربتين) مقدِّمتين نفس الدرجة من الإشباع. تجمع هذه التآلفات إذاً تمظهرات قريبة، يؤدي تقريبها إلى تمييزها بقوة أكبر[73]. وهذا هو بالضبط معنى تعبير «تباين متزامن».

---

(73) يتحدّث شيفرو أيضاً عن نموذج ثالث لانسجام الألوان المتماثلة. إنه الانسجام الذي نحصل عليه حين نجاور لونين مختلفين، منسَّقين وفق قانون التباين، وأن أحدهما غالب، كما لو كنّا نرى الكلّ من خلال زجاج ملون. وبحكم أن هذا الانسجام يدخل مفهوم الضوء الملوّن، هو من نموذج مختلف عن النماذج المدروسة هنا.

تعمل «تآلفات التضاد» عندما ندرك في آن واحد فارقين متباعدين جداً الواحد عن الآخر، وهما على نفس المستوى من الإشباع (تضاد الدرجة اللونية)، أو أن يكون الاثنان قريبين الواحد من الآخر، ولكن على درجات مختلفة من الإشباع (تباين السلَّم)، وأيضاً عندما تُقدَّم ـ بمزيج التباينين الأولين ـ هيمنتين مختلفتين مع إشباعات مختلفة جداً. نراه: فبينما تشتغل «تناغُمات ذات ألوان متناظرة» على القرب، تلعب «تآلفات التباين» على المسافة (بكون الحالة المثلى من التناغُم تدرك بالمكملات). في الحالتين، يخرج منهما التباين معززاً.

يترجم شيفرو الفرق من حيث الجودة: التضاد بين ألوان متباعدة «يجُمِّل» الألوان المحدَّثة بينما «يُهينها» لونان متشابهان[74].

تبدو قوانين شيفرو قوية جداً، ومضاعفة حالات التآلف. لنسجل مع ذلك أن تلك القوانين تستبعد حالاتِ تناغُم لون أياً كان، وهي الغالبية احتمالاً: في الواقع ليس في حالة التناغُم إلا (1) الألوان الواردة في منطقة ضيقة من الرسم البياني (تناغُم التناظر)، (2) في تلك المتعارضة قطرياً أو تقريباً (تضاد السلَّم)، أو (3) وفي تلك المتباعدة بقيمة شعاع أو على حد التقريب (تضاد الدرجة اللونية). توفر نظرية شيفرو بالأحرى معياراً وحيداً من التناغُم: هذا المتعلق بالتنسيق. لا نستطيع أن نحدد أية علاقة بين لونين غير مُتناغمَين، والعكس بالعكس. العلاقة المعنية إما أن تكون علاقة القرب وإما علاقة التشابه (شبه هوية من التدرُّج أو من الإشباع)، وإما أن تكون التعارض الأقصى (التكميلية). في الفوضى يتعارض نموذجان من

(74) هذا التفخيم للتباين بين لونين لا يفضي إلى «تباين مطلق». وهذا ما ينبثق بوضوح من قانون شونفلدر، الذي يرى أن الاختلاف بين لونين يدعّم أكثر إن قدِّما معاً في محيط ينسجم مع وسط هذين اللونين.

التناسق. وهكذا صاغ شيفرو ما هو أكثر قرباً من معيار تشكيلي كوني[75].

2.3.4. مبادئ بنينة الألوان في مركّب

النظريات العديدة التي نوقشت، وهي من دون شك الأكثر جدية والتي كان لها أكبر الأثر في عالم الفنانين والنقّاد الأوروبيين، تتلاقى إذاً في نقطتين:

(أ) تبحث، كما أشرنا سابقاً، لتؤسس في حقل اللون ترتيباً لا يكون اعتباطياً بل يتكىء على عدة معطيات علمية؛

---

(75) بين تصنيفات أخرى للألوان، يمكننا أن نستشهد أيضاً بمحيط هنري. أحد مزوّدي سورات بالأفكار العلميّة، الذي لا يخلو من تماثل مع تصنيف شيفرو. فقوانين الانسجام التي يستخلصها هنري منها تبقى مع ذلك اعتباطية: ففي نظره، الانسجام مرتبط بـ «إيقاع». لكن ينبغي ألا نعني بالإيقاع ذاك الذي يسبّبه ظهور بقع ملوّنة على قماش اللوحة، بل انتظام تسلسل النقاط على المحيط الذي يستخدم في وصف الألوان. تكون بذلك إيقاعيّة تقسيمات الدّائرة في 2 وفي 2n وفي عدد أول للشكل ...2n + 1 لكن «إيقاعية الألوان الواصفة» هذه ليس لها أيّ أساس، لا فيزيولوجي ولا فيزيائي. فالغضب المعياري وادّعاء العلميّة بقطيعة شمولية مع العلم في العالم الساذج للفنانين مدفوع إلى حدّه الأقصى عند هنري، الذي ذهب إلى حدّ الاتّجار بـ «مِنْقَلة»، وهو قرص صغير مقسّم إلى درجات استخدمه الرّسّامون، واستخدمه سورات في لوحته **الغوغاء** (1889-1890). هذا النوع من المسطرات الحاسبة يُدْخِل المفهوم الإيقاعي في وقت واحد في الألوان، وفي الميّلانات: فالرّسام مدعوّ ليختار من أجل هذا تحديداً، متعدّدات فرعية بسيطة من 360° وهكذا ترفع راقصات «فرانش كانكان» أرجلهنّ 72° = 360° :5 ونصرف النظر عن الأمر الذي يتعلّق بتوازن ظهور مكاني، أكثر مما يتعلّق بإيقاع بالمعنى الزمني للمّصطلح. في هذه النقطة هو بحقّ مواصل شوفرول الذي كان يدخل مفهم الترتيب (قرب أو تقابل)، وهو معلن إيتين الذي سيدعو إلى وصف التشكيلات «البسيطة» (مثلّث، مربّع، سداسي الأضلاع) في دائرة الألوان. ورفض المضمون هو في الواقع هوس الرمز، ويقود منطقياً إلى جهود التقطيع العددي التي وصفناها تواً. فلنحذر من تأييد تماشٍ كهذا، وكذلك ذمّها من دون جدوى. وغير مقبول ليس كشف الأشكال والحقل الملوّن بقدر ما هو ترابطه، في شكل حتمية جمالية، لتحقيق الجمال.

(ب) تظهر في نفس الوقت ميلاً لتقطيع عددي للمتصل.

أما بأي مقياس يفي بالمعايير العلمية المباشرة والتي وضعت في أول اعتبار بالنسبة إلى (a) فيبقى هذا مفتوحاً للنقاش[76].

الجوهري هو أن الأمر يتعلق دوماً باستخلاص مبادئ نسق ما، تُميِّز المنظم من غير المنظم. يتطلب الترتيب الذي نحن بصدده، لكي يتمظهر، لونين على الأقل؛ ويمكن أن يتكوَّن في علاقة مجاورة أو في علاقة تكميلية. وقياساً إلى ثلاثة ألوان، يمكن أن يكون أن واحداً من بينها هو الوسيط التناغُمي للاثنين الآخرَين. لا يتردد المنظِّرون (أو المضاربون) المعروفون، في أن يُضمِّنوا، وحتى في أن يُطالبوا بالإقرارات التالية:

«منظم» ↔ «غير منظم»

«مقروء» ↔ «غير مقروء»

«مفهوم» ↔ «غير مفهوم»

«متآلف» ↔ «نشاز»

يبدو، في نظرنا، أن مفهوم الترتيب لا يمكن أن يتشارك مع المفاهيم الأخرى دون احتياطات. أظهر عرضنا عن تحويلات (الفصل الرابع، الفقرة 5) أن مُنتِج الصور يعالج اللون ليُبنينه على طريقته، إما بواسطة المتغيرات الحُرّة ـ ويكون تدخُّله في هذه الحالة غير محسوس ـ وإما بانتهاك المعطيات المُتضمَّنة في دليل أنماط ثقافتها. هذا الانتهاك لا علاقة له مع التآلف، الذي هو مفهوم محاصر مباشرة

---

(76) لقد رأينا أن معطيات حدسيّة خالصة (الأصفر...) التُقِطتْ في الطريق. وبذا، حتى عند العلمي الخالص، كلّ شيء يسهم في إغناء هذا: العدد الذهبي، والمقسّمات الكاملة... حتى إن هناك، بصدد هذه النقطة الأخيرة، انبعاثاً فيثاغورثياً جديداً عجيباً.

بمحتواه التخميني والمعياري. لأنه ليس وارداً بالطبع القول إن التآلف في نظر إيتين أو شيفرو يجب أن «يُطلَب» من مُنتجِي الصور: ثمة أعداد لا تحصى من الروائع الفنية غير متآلفة بحسب هذا المعنى.

لن نحتفظ إذاً من أزواج المُتضادات الأربعة أعلاه إلا بالأول أي («منظم» ↔ «غير منظم»)، وسنقوم به طواعيةً بِقَدر ما تُميِّز اللونَ معايير التنظيم والفوضى. وبذلك فالتضاد نظام/ فوضى هو البنية الأكثر عمومية في الحقل التلويني، ويمكن أن يعرف عدداً لا نهائياً من التظاهرات: فهناك عدد لانهائي من التدرجات ولكل منها مُكمِّله الدقيق... إلخ. أيمكننا أن ننسب، في ما هو أبعد من هذه البنية العامة، دلالة إلى الخيارات اللونية التي يقوم بها مُنتِج الصورة؟ الجواب هو نعم، ولكن الدلالات المعنية لا يمكنها أن تبرز إلا في ملفوظ.

كل هذا يدَعُنا نعتقد كفاية بأنه ليس لنا أن نختار بين المناويل المُقترَحة. لأن كل منوال يشكل مقاربة، مرتبطة بخطوة علمية محددة، لنظام سيميائي يستوعب على وجه الاحتمال أنظمة خاصة مختلفة، وحتى مُتضادة.

في الختام، يدمج اللون في النظم، والذي هو القاعدة في الصورة، المستويات الثلاثة التي درسناها. وينبغي أن يُحلل بالقياس إلى محاور البنية الخاصة بكل مستوى:

(أ) كل لون، كوحدة على مستوى التعبير، واقع على نقطة محددة من كل واحد من المقاييس الثلاثة لـ «لإضاءة»، و«الإشباع» و«الهيمنة اللونية». يثير تمظهرُه افتراضياً كل التدرجات الممكنة لكل واحد من السلالم اللونية؛

(ب) كل لون، كوحدة على مستوى المضمون، يتخذ مكاناً

بشكل إفرادي على واحد أو على عدة محاور دلالية متوافرة. بعض من هذه المحاور متواصلة في ما بينها، والبعض الآخر فردي حصرياً، ولا واحداً منها يمتلك حق الصدارة؛

(ج) يدخل كل لون في شبكة من العلاقات مع الألوان الأخرى التي تتمظهر في الملفوظ. ويخلق بعض من هذه العلاقات ضغطاً، والبعض الآخر يولِّد انطباعاً بالتوازن؛

(د) مجموع التحديدات (أ)، (ب)، و(ج) معرَّض للمُكوِّنات الأخرى للعلامة التشكيلية ـ أشكال، نسج ـ وربما لمكونات العلامة الإيقونية. يقود هذا إلى تدعيم بعض المحتويات ووضع البعض الآخر في دائرة الترقب، وذلك بطريقة جديدة بخصوص كل ملفوظ.

5. التوليفية التشكيلية، ومدلوليتها مذهبها الدلالي

إذا كان دال الأشكال قد استطاع أن يوصف كاندماج لدوال الوحدات الشكلية الصغرى التي تُكوِّنه، وإذا ظهرت أيضاً توليفة مشابهة في ما يتعلق بالنسُج والألوان، فيجب أن نتوقع أن العلامة التشكيلية الكلية تنجز بدورها اندماجاً لمكوناتها الثلاثة: الشكل، اللون، والنسيج.

يتطلب هذا منذ البداية أن تستطيع مدلولات اللون أن تشكل مثلاً مع مدلولات النسج تضادات ذات مضمون دلالي. زد على ذلك إمكانية وجود نموذج آخر من التفاعلية، مُسجَّل في فيزيولوجيا الرؤية: لأنه يصعب جداً التمييز الدقيق للأشكال عندما يجب أن يتم انطلاقاً من ألوان وفي شروط تعادل الإنارة. (Humphreys, 1990).

تبدو المدلولات المحفوظة غالباً بخصوص تضاد لون/ شكل في هذا الشاهد لـ سواريس (Suarès) (1946): «اللون هو علامة الحياة؛ الخط هو العلامة الخاصة بالأسلوب. . . المرور من الخط إلى اللون، من المادة إلى الروح. . .»

يحاول أرنهايم (Arnheim) (1976)، الذي يأخذ إجمالياً هذا التضاد، أن يُعمِّق الأصل. فهو يقول: إن الشكل هو وسيلة تعبيرية أكثر فاعلية من اللون. بنينته تتعلق بالروح «المُنظِّم بفعالية»، وهو يشهد على نشاط عقلي نستطيع أن نعتبره «تقليدياً». وبالعكس يتفوق اللون على الشكل كناقل للتعبير. ويخص بشكل خاص الأرواح المُتلقّية والسلبية، ويكمن أن تكون متعلقة أكثر بطبع «رومانسي».

يمكن أن نبحث طويلاً في هذا التضاد، لكن يُخشى أيضاً أن يبقى المنطق المقترَح مجرَّد إعادة بناء نظري. صحيح أن الألوان تُقدَّم لنا غالباً في الطبيعة تحت شكل كتل كبيرة (زرقة البحر، أو السماء، خُضرة الإيراق، صُفرة الرمل وضوء الشمس...)، يمكن أن تجتمع إلى مؤثرات (برد، حر، وملجأ آمن) أو أيضاً إلى أحداث مأسوية (الدم المنتشر). وليس بأقل صحّة أيضاً أننا عَهِدنا بأبجدياتنا، حاملة الدلالات العقلية، إلى منظومات أشكال، لا إلى منظومات ألوان.

يستخرج كُتّاب آخرون مثل غروي (Growe, 1984) تضاداً مهماً آخر. فالحركة الأساسية للرسم، تقوم على رسم سطح، وترك أثر على هذا السطح، ويشهد بذلك على حركة، وعلى العكس لا تمتلك اللوحة الزيتية، أو تمتلك قدراً أقل بكثير، هذا الطابع من «العلاقات الإجرائية للرؤية وللأنشطة اليدوية». وهكذا نجد أنفسنا مَقودِين إلى المشكلة الأولى، مع مخطط إجابة هذه المرة. يوجد في مبدأ الرسم، الخط الذي يسجل، إذا كان مغلقاً، داخلاً وخارجاً. وسواء أكان مُغلقاً أم لا، فهو يسجل تمايُزاً عن العالم، وتقطعاً، وبالنتيجة مكاناً للمعلومات المركزة: ليس مدهشاً إذاً أن يجتمع بسهولة إلى النشاط العقلاني. ومضينا، وقد حملتنا حرية رسم الخطوط المُمايِز هذه، إلى حد الجمع بين الرسم وخلق العالم: الرسم بالقلم يُمثِّل للمرئي، قليلاً، ما يُمثِّله الكلام للصوتي.

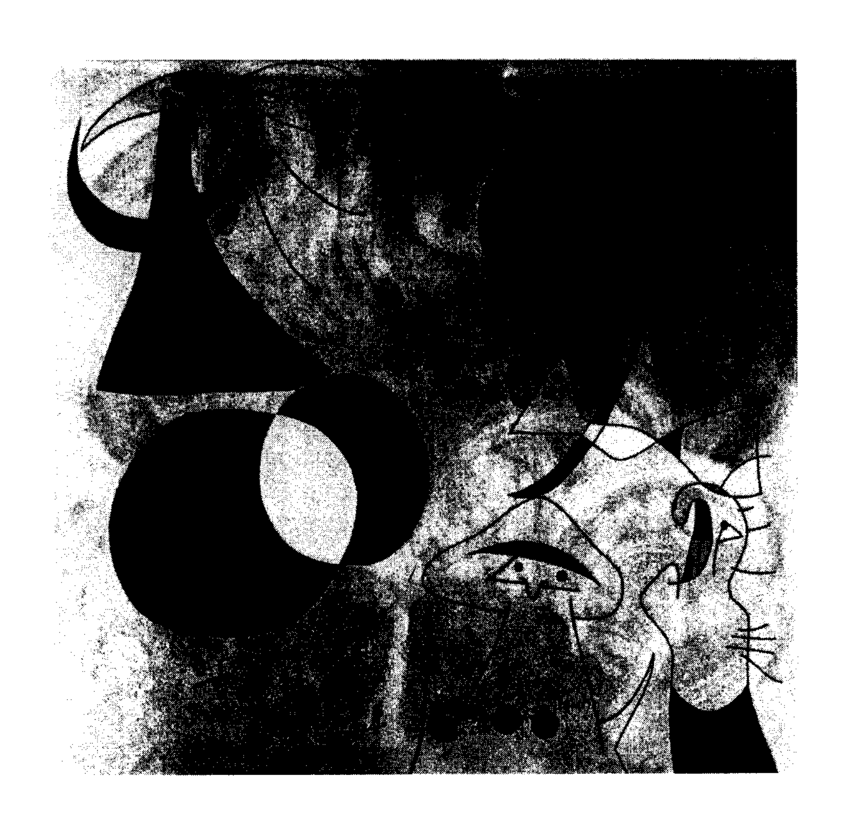
الرسم بالقلم يسمى الرسم «من الخارج»، ولا يمنح إلا محيطات أشكال. أما الرسم الذي يسمى «من الداخل» فيقترب أكثر من الرسم الزيتي (بالألوان) بتحقيق العبور: مناطق عاتمة، أشكال، وتظليلات. هذا الرسمُ تصويرٌ زيتي من دون لون، ولكنه يهدف، كاللون، إلى ملء المناطق المحددة بالخطوط، ومن ثم إلى إضفاء التجسد، والحضور الفيزيائي المحسوس، الذي سيمكننا من أن نربطه لاحقاً بتصورات أولية.

سنلاحظ أن التجسيد يمكن أن يأتي من أية خاصة من خاصتي سطح العلامة المرئية: اللون والنسيج (هذا الأخير يحتفظ لنفسه من جهةٍ أخرى بالإيحاءات اللمسية). ثمة، في رأينا، نقطة لُغزيَّة تستمر في هذا النقاش المنسجم مع ذلك: إنها ظهور وهم المادية في المناطق الداخلية لرسم بالقلم لا يقترح، من الناحية الموضوعية، مع ذلك، إلا شبكة مقفصة.

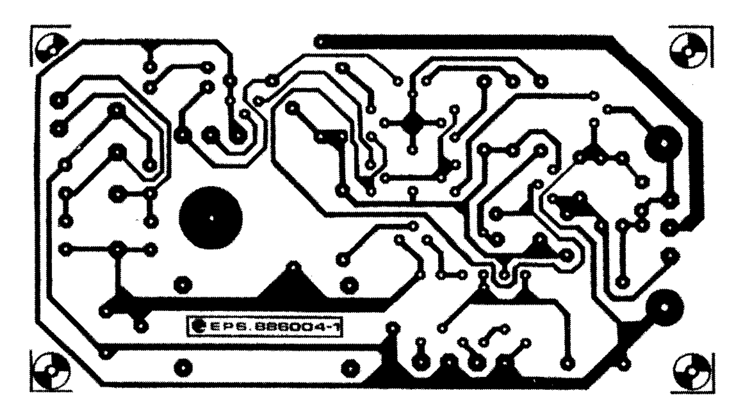
الجزء الثالث

بلاغة التواصُل المرئي

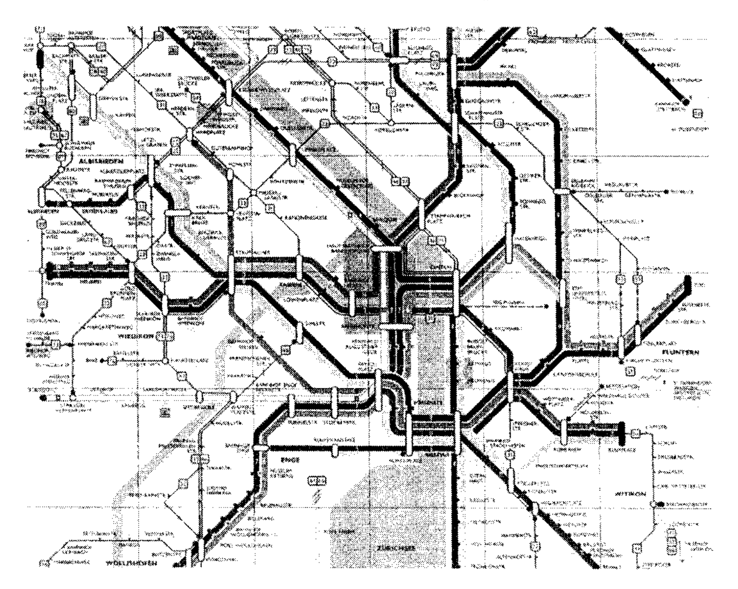




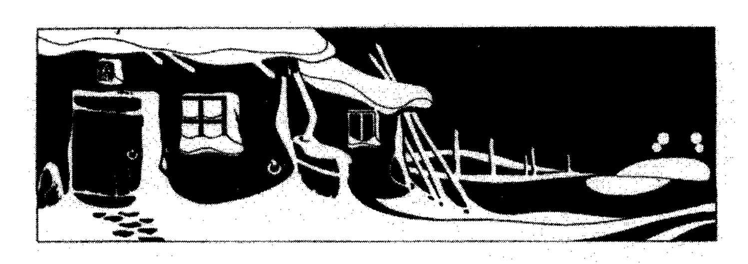
تحويل طوبولوجي (رسم لكوكبة نجوم أندريه بريتون. ميرو)



تحويل طوبولوجي (دارة كهربائية مطبوعة لتغذية المختبر)



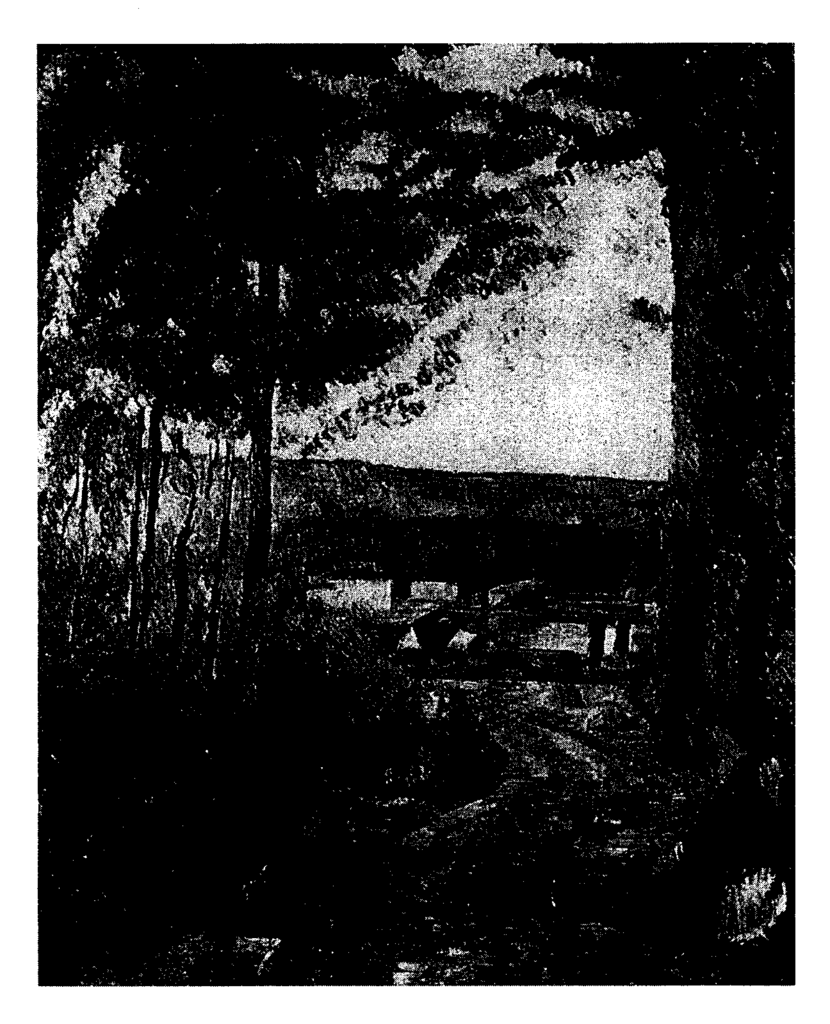
تحويل طوبولوجي (مخطط لمترو زوريخ)







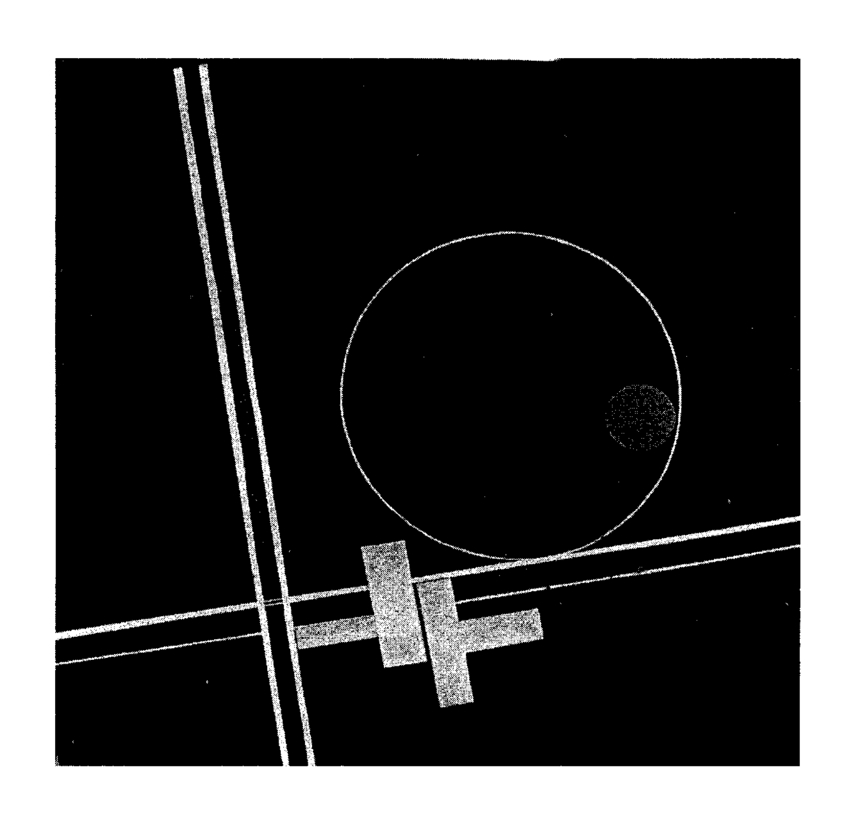
تحوّل γ (أبيض وأسود ومستويات رمادي في الرسوم المتحركة؛ سكوت، غوميز - باز سوير، كران، أمير فاليان، فوستر)



الانتفاع من كل الأجزاء (طريق قرب البحيرة، سيزان)



نسيج (رسم لبولوك)



دلالية الشكل (من دون عنوان، موهولي ناغي)



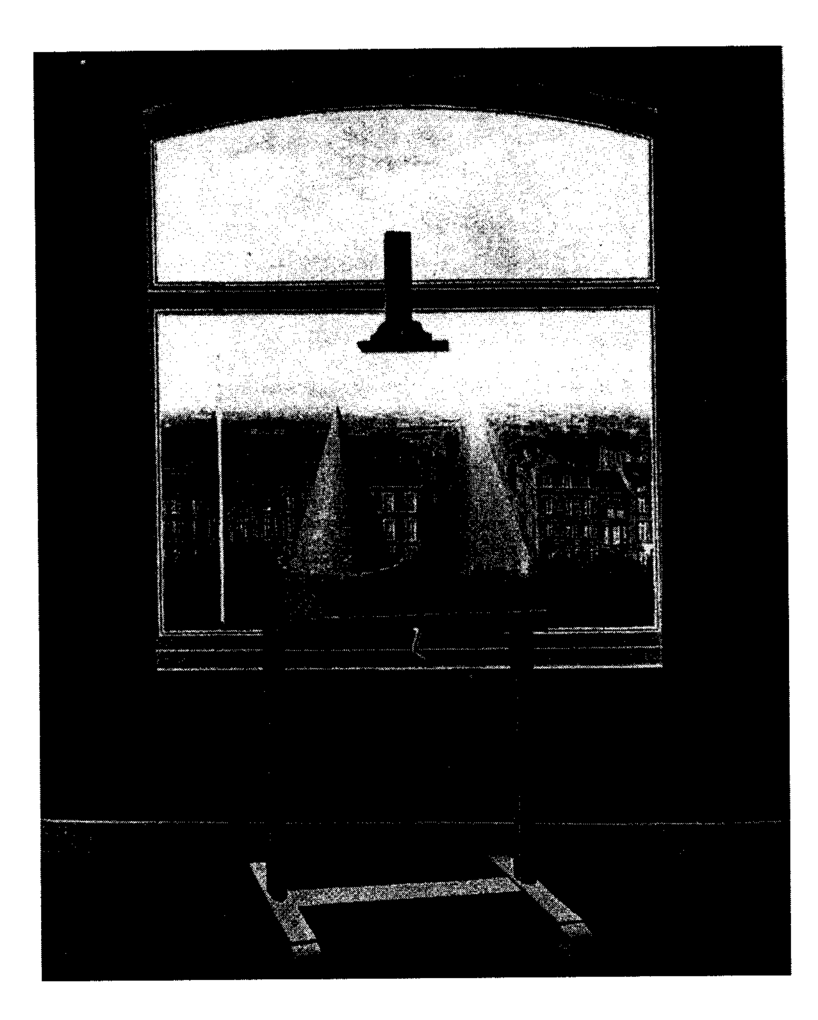
استعارة إيقونية (لقاء بين الفأرتين، ماكس إرنست)



استعارة إيقونية (السلطعون
ذو الملاقط الذهبية، إيرجيه)



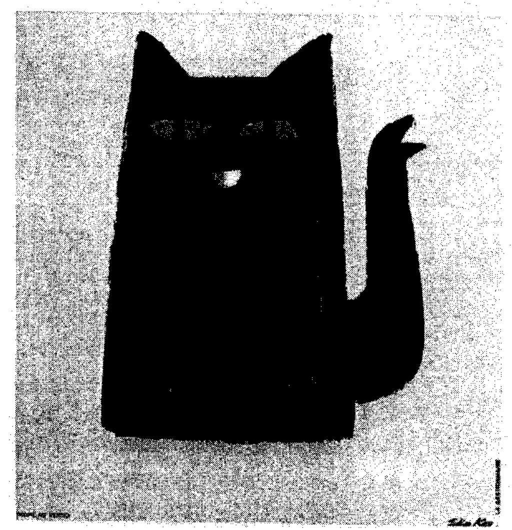
بلاغة النموذج (غلاف مجلة Le Nouvel Observoteur، أ. فرانسوا)



مُزاوجة إيقونية (نُزهات أقليدس، ماغريت)



تشكيل هرمي غير قابل للانعكاس (Vertumnus - Rudolf II) أرسيمبولدو



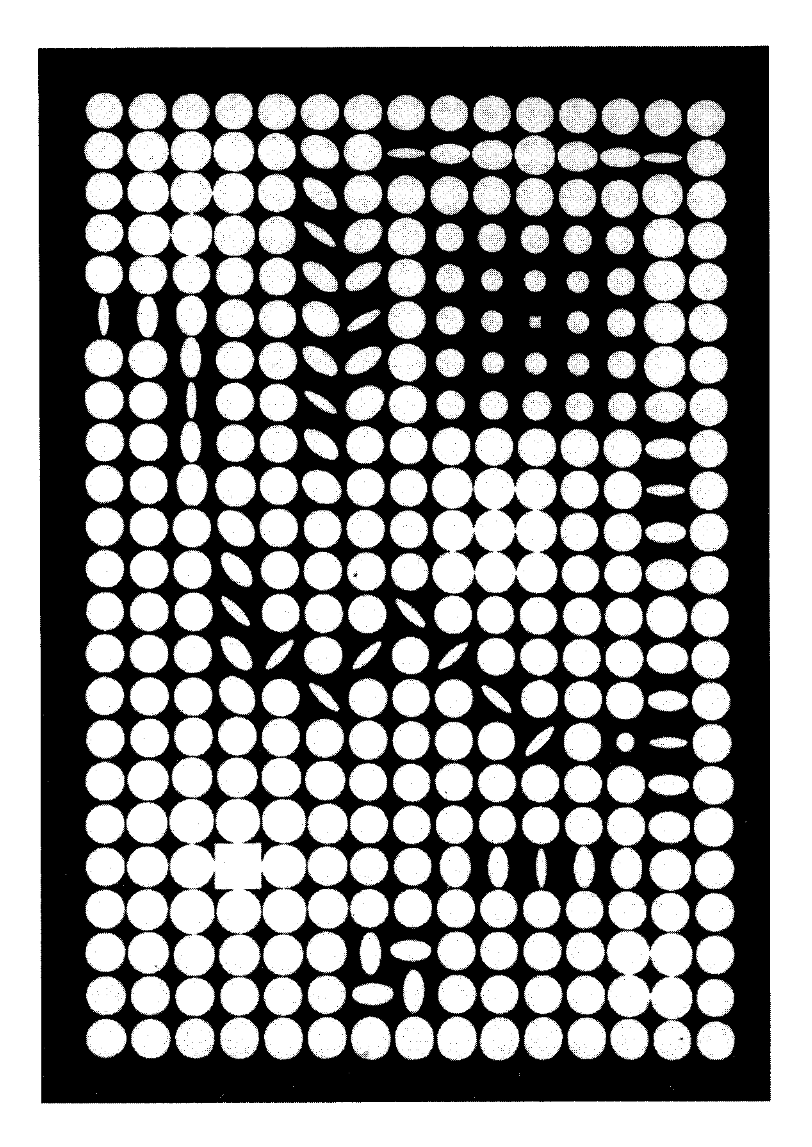
تأويل إيقوني (إعلان لمقهى الهر الأسود، جوليان كي)



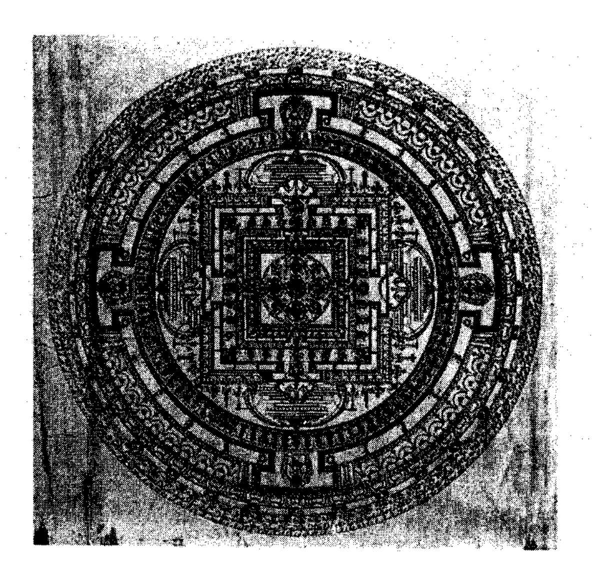
تأويل إيقوني (إعلان لـ SNCB، باستور)



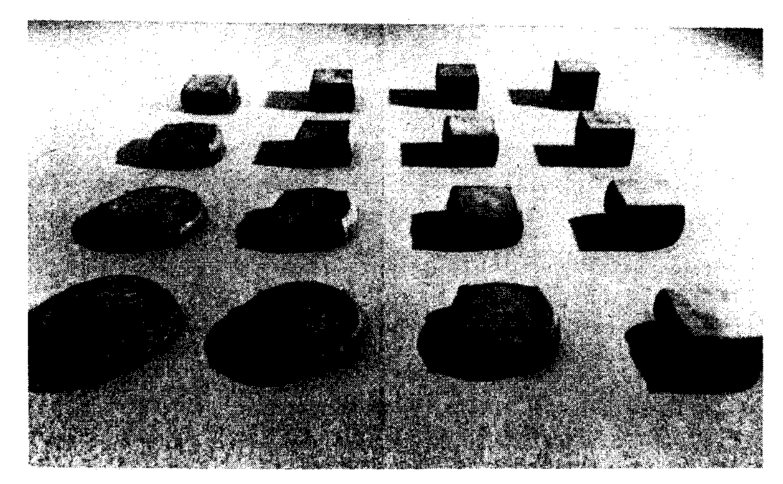
بلاغة التحوّلات الهندسية (الشكل الأفضل للحكومة، غرنفيل)



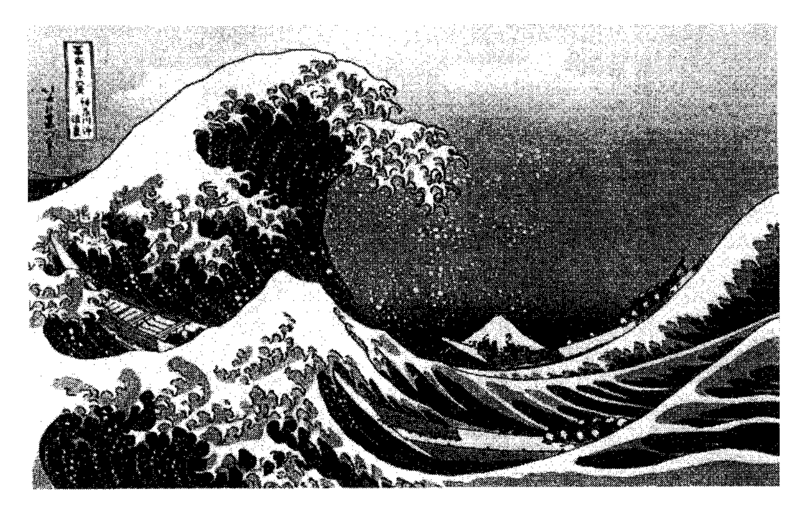
استعارة تشكيلية Bételgeuse، فازاريللي)



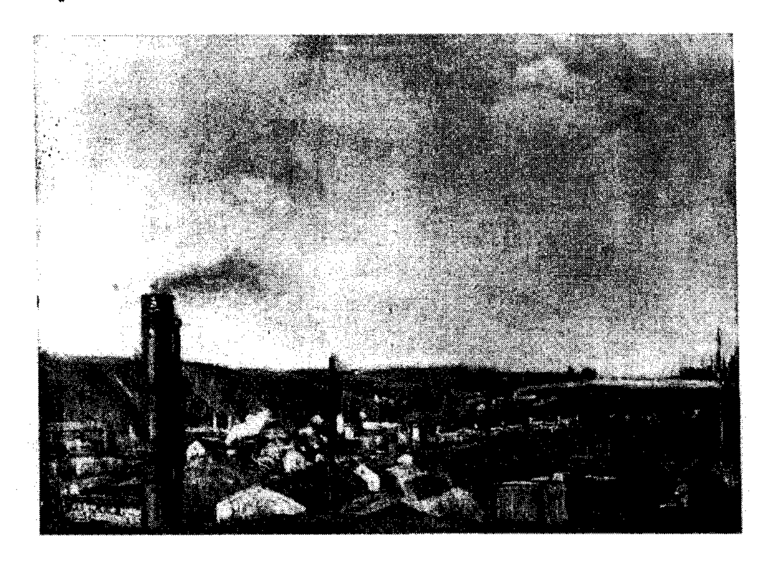
مزاوجة تشكيلية (ماندالا)



توسط سردي (علم الآثار، سبانيولو)



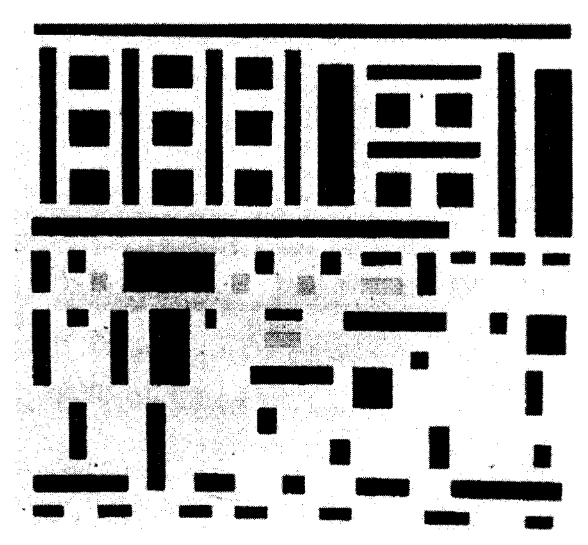
الإفادة من الشكل ببلاغة إيقونية ـ تشكيلية (الموجة الكبرى، هوكوزي)



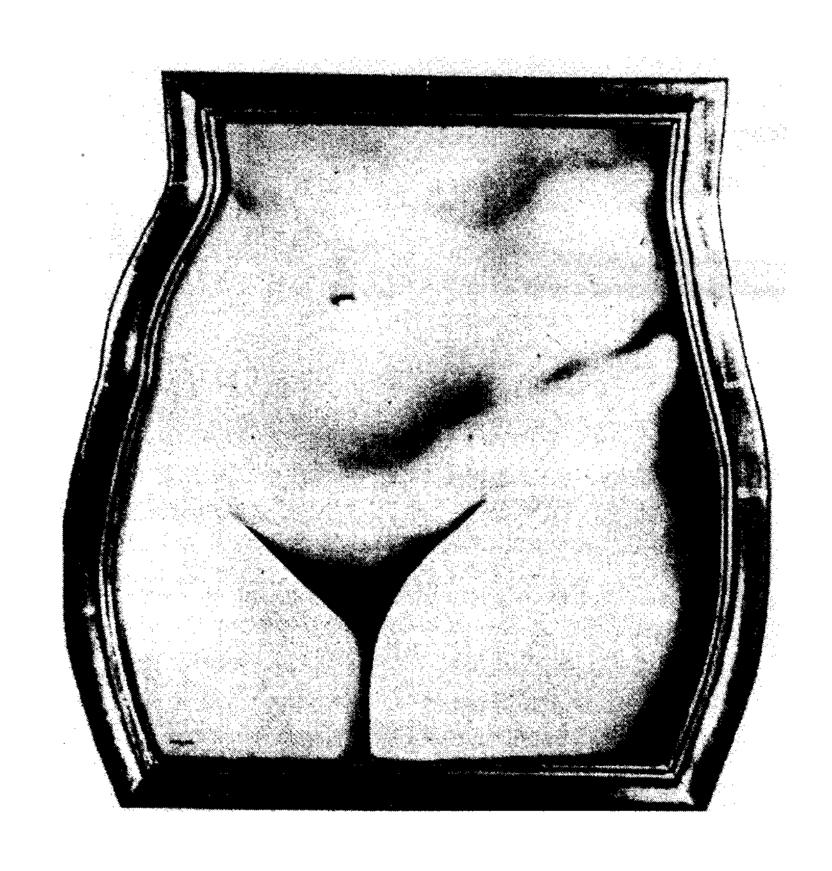
الإفادة من اللون ببلاغة إيقونية ـ تشكيلية (مشهد صناعي، بيرن)



الإفادة من اللون ببلاغة إيقونية ـ تشكيلية (الأم والولد، كلي)



أسلبة (تأليف 1917، رقم 4، فان دير ليك)



فصل الحدود (التمثيل، ماغريت)

الفصل السادس

البلاغة المرئية الأساسية

1. برنامج بلاغة عامة

الهدف من بلاغة عامة، هو وصف الاشتغال البلاغي لفروع السيميائية كافةً من خلال عمليات قوية، تبقى موحَّدة في الأحوال كلها.

استُخدِم هذا الوصف استخداماً جيداً من قبل اللسانية، وفي بعض المنظومات العبر ـ سيميائية (كالقَصّ). في هذه الميادين جميعها، ثمة تشكيلات مختلفة اختلاف عملية الإلحاق في اللغة السوقية والعود إلى الوراء في السينما، تترك نفسها لتصِفَها عملياتُ حذف، وإرداف، وحذف ـ إرداف، وإبدال. أما ما يختلِف في كل حال، فالوحدات التي تُطبَّق عليها هذه العمليات: وحدات دلالية للمجازات، إشارات في ما يخص بعض تشكيلات القَص... إلخ. إذاً المهمة الأولى لبلاغة خاصة (بلاغة المعنى المُعجَمي، والقص، والتشكيلي، والإيقوني... إلخ)، هي تحديد المنظومات الفرعية المتجانسة التي تُعرِّف وتعزِل الوحدات التي يمكن أن تُطبَّق عليها العمليات البلاغية (وجبَ في القص، مثلاً، تمييز المنظومات الفرعية للشخصيات، والإشارات، والنُّوى).

ونحن، بتمييز علامات تشكيلية وعلامات إيقونية تنخرط في رسائل مرئية، نعزِل تماماً منظوماتٍ، ونُقدِّم للمُنظِّر برنامجاً جديداً: سوف يكون عليه أولاً أن يتساءل عن طريقة استثمار البلاغة للمجالَين الإيقوني والتشكيلي، وعما إذا كان عليه أن يفعل ذلك بالطريقة نفسها في الحالَين.

إن البلاغة، في المنظور الذي يخصُّنا، تحويل مُنظَّم لعناصر ملفوظ كما في الدرجة المُدرَكة لعنصرٍ متمظهرٍ في الملفوظ، على المتلقي أن يفترض جدلياً درجةً مُدرَكة (انظر: مجموعة μ، 1970a,1976b ,1977a). تعرِض العملية المراحل الآتية: إنتاج انزياح يسمى «التنافُر الدلالي»(*)، تحديد الانزياح وتقويمه. هذه العمليات لا تتم مُصادَفةً، لكنَّها تتبع قوانين صارمة جداً، ستُفصَّل في موضعها. لكن لِنوضِّح أولاً قصدنا من خلال مثالٍ لساني. ففي الملفوظ: «يُعيد السرير تكوين رِمالٍ سائلة» لـ سان جون بيرس (Saint-John Perse) (التي حللتها إيدلين (Edeline, 1972))، نلاحظ تنافراً دلالياً بين «سرير» و«رمل»، ويفرض السياق تركيب الدرجة المُدرَكة «شاطئ» مع «سرير». ومثال إيقوني: في مثل هذا الإلصاق المشهور لـ ماكس إرنست (Max Ernst)، نلاحظ تنافراً دلالياً بين «رأس عصفور» و«جسد الإنسان» الذي يدعمه. وحَلُّ هذا التغيُّر المكاني هو اعتبار رأس العصفور كالدرجة المرئية والإيقونية، واعتبار الرأس المُفترَض للكائن الذي يتمظهر جسده كدرجةٍ مُتصوَّرة.

علينا إذاً، في المرحلة الأولى أن نتساءل عن القواعد المعمول

(*) هذه ترجمة allotopie التي تُفيد معنى مُضاداً لمعنى الائتلاف الدلالي (isotopie). فإذا كان الائتلاف الدلالي مُتحقِّقاً في قولنا: «أشرب الماءَ»، فهو غير مُحقَّق على الإطلاق في قولنا: «أشربُ الحديد». لذا تُعَدُّ الجملة الثانية تنافُراً دلاليّاً.

بها في العبارات التشكيلية والإيقونية، القواعد التي تقود المُستقبِل (1) إلى أن يُعدَّ ملفوظاً خاصاً كهذا (أو جزءاً من الملفوظ) غير مقبول (غير نحوي)، و(2) أن يُسقِط فيها درجةً مُتصوَّرة ما. بدأت هذه القواعد، في الحقل اللساني، تصير معروفةً: فقوانين التنسيقات التركيبية والسيميائية موصوفة بطريقة مُطَّرِدةِ الدقة، وهذا الوصف مُحسَّن أيضاً من خلال تدخُّل مفاهيم تداولية.

ستكون مهمة المُنظِّر الثانية مراقبة العلاقة القمينة بأن تقوم بين درجة مُتصوَّرة ودرجة مُدرَكة إدراكاً حسياً. وهذا الرابط هو الذي يُعطي خاصته إلى هذه الصورة البلاغية أو تلك، والذي في النهاية، يسند إليه أثرَه أو فعاليته في ملفوظ معطى.

تتأتى طبيعة هذه العلاقة ذاتها من مُتغيِّرين هما: (أ) قواعد المجال الذي تُطبَّق فيه العملية البلاغية و(ب) هذه العملية ذاتُها.

فلنستأنِف هذه النقاط. (أ) قواعد المجال: يُفضي الحذف في ميدان الاشتقاقات إلى الجزم أو إلى الترخيم الاستهلالي. إن أثر مُناورة كهذه مُختلِف عن الأثر الذي يُولِّده الحذف في مجال المدلولات الواصفة، حيث تُفضي هذه العملية مثلاً إلى مجاز مُرسَل مُعمِّم. (ب) العملية ذاتها. في الميدان نفسه، تمتلك عمليتان متميزتان كالحذف أو الإبدال كَوامِنَ مختلفة. على سبيل المثال، استطعنا أولاً مع بول ريكور (Paul Ricoeur)، أن نُبيِّن أن الخصوصية الفعّالة للاستعارة في مجالات متنوِّعة تنوُّع الإشهار، والشِّعر أو الفلسفة، تصدر من خصوصيتها الوسيطة بقوة. وهي تَدين بهذا الطابع لعملية الإبدال التي تولِّدها.

يرتسم البرنامج الكامل للرسائل المرئية وسَط برنامج بلاغةٍ عامة، ارتساماً واضحاً على النحو الآتي:

1 ـ إعداد قواعد تقطيع الوحدات التي ستُشكِّل موضوع العمليات البلاغية، على الصعيدين التشكيلي والإيقوني.

2 ـ إعداد قواعد قراءة العبارات التشكيلية والإيقونية.

3 ـ إعداد قواعد القراءة البلاغية لهذه العبارات.

4 ـ وصف العمليات البلاغية الفاعلة في هذه العبارات.

5 ـ وصف العمليات المختلفة الممكنة بين الدرجات المُدرَكة والدرجات المُتصوَّرة، والإفضاء بالتالي إلى علم تصنيف التشكيلات.

6 ـ وصف أثر هذه التشكيلات.

النقطتان الأولى والثانية لهذا البرنامج، تسبقان بالضرورة المنظور البلاغي. وقد تم بحثهما في الصفحات التي قرأناها حتى الآن. إذاً سوف تُخصَّص الصفحات اللاحقة لنقاط البرنامج الأربع الأخرى.

يجب أن يُنفَّذ هذا البرنامج بطريقة متميزة في ما يتصل بالرسائل التشكيلية والرسائل الإيقونية. ومع هذا، بدا لنا مُهماً أن نجمع في هذا الفصل اعتبارات عامة إلى حد ما، فإما أن تصلُح لعائلتي الرسالتين، وإما أن تسمح بتمييز واضح بين ما هو خاص لهذا النموذج من البلاغة أو ذاك.

في تطوير أولي، سنضع في الحُسبان تنافُر المجالَين في نظر البلاغة. فإذا تحدَّث عدد من الباحثين حتى الآن عن «بلاغة الصورة» ـ وهذا مصطلح كتبه كُلٌّ من بارت، وكربرات أوركيوني ـ فإنهم لم يتصوروا أبداً إلا بلاغة العلامة الإيقونية. فهل يعني هذا أن بلاغة العلامة التشكيلية غير موجودة، أو لا يُمكنها أن توجد؟ كلا. وسوف نُبيِّن ذلك. لكن من الصحيح أن البلاغة تعمل بسهولة أكثر في ملفوظ

تنتمي علاماته إلى شفرة مقعّدة جداً. إذاً سنتوقَّف أولاً عند التعارض العام بين «سيميائية مشفرة بقوة» ↔ «وسيميائية ضعيفة التشفير» (الفقرة 2). لأن هذا التضاد (الذي سبقت دراستُه في مجموعة μ، 1980) يشرح التنافُر الملحوظ: فهو يُبيِّن بالفعل، في حال التشكيلي - أي في سيميائية ضعيفة الترميز - صعوبة تعريف «درجة صفر». هذا المصطلح غالباً ما نُوقِش، لكن يبدو أنه بقي ضرورياً تماماً لوصف بلاغةٍ ما، على شرط إعادة صياغته بمُفردات مُناسِبة. لذا يجب أن يُكمَل التمعن في نُموذجَي النظامَين بتمعن في عمَل الدرجة صفر. ولاحقاً سوف يُساعِد التشفير المُقترَح بين درجة صفر عامة، ودرجةِ صفر محلية على فهم سبب إمكانية بلاغة تشكيلية.

في هذه الفقرة، كما في مواضِع أخرى من الفصل، سوف يحصل لنا بشكل مُتكرِّر أن نستخدِم أمثلةً لِسانية. فَلْنرَ في هذا أثرَ شاغِل مُضاعَف، وليس أمراً غير منطقي. شاغِل الوضوح أولاً: لأن من الأسهل إيضاح مفاهيم عامة بوقائع معروفة بصورة أفضل (كما هي حال تشكيلات البلاغة اللسانية). ولنا شاغِلٌ منهجيٌّ بعد ذلك: لأن الأمر أمرُ بيان إمكانية تطبيق المفاهيم المُستخلَصة على كاملِ السيميائية.

ينبغي أيضاً، طرح سؤال تطبيق هذه المفاهيم العامة على الرسائل المرئية. وبعباراتٍ أخرى: هل تُحقِّق الرسائل المرئية الشروط الضرورية، لتكون محل المعالجات البلاغية؟ وبعبارة أكثر دقة أيضاً: بحكم أن شرط وجود بلاغة للمرئي، هو إمكانية الإحاطة في بعض الرسائل بدرجة مُتصورة مع درجة مُدرَكة حسياً، وإمكانية أن تولِّد في الرسالة هذا التوتر الذي يُعرِّف البلاغة؛ فهل هذا الشرط مُتحقِّق؟ هذا النقاش هو ما سوف يُخصَّص له الفصل اللاحق (الفقرة 3). وعلى هذا، لن يكون تفحص المشكلة كاملاً، إن لم نتفحَّص بالتفصيل

العلاقة الدقيقة القائمة بين الدرجة المُدرَكة حسياً والدرجة المُتصوَّرة. سوف يُفضي هذا التفحُّص المُنجَز في الفصل الرابع، إلى تصنيف أول لتشكيلات البلاغة المرئية.

2. البلاغة والسيميائية

1.2. نموذجان من السيميائية

1.1.2. للسيميائيتين المشفرتين بقوة (اللتين سوف نُسميهما «نموذج 1») خاصتان لا ترتبط إحداهما بالأخرى ترابُطاً آلياً: (1) تقسيم مستويات التعبير والمضمون واضح فيهما (تشكيل المادة يولِّد وحدات بتضاعيف مستقرة نسبياً ومن السهل تحديدها كوحدات)؛ والمجموعات التي ترتسم فيها مجموعات دقيقة. (2) العلاقة بين وحدات كل مستوى مستقرة بقوة فيها.

تستمد الوحدات، من كونِ هاتَين العلامتين قويتي التشفير، ومستقرتين مؤسساتياً، ومن كون العلاقات التي توحِّد مُستويَي التعبير والمضمون، تنزع إلى المُقابلة النظيرية، قيمةً في النظام بمعزل عن تحقيقها في رسائل. وبعبارات أخرى، هذه الأنظمة يمكن أن تُشكِّل موضوعَ وصفٍ أولياً خارج الملفوظات، بمساعدة معجم والتركيب[1].

2.1.2. للسيميائيات ضعيفة التشفير (نموذج 2) خواص مُعاكِسة لخواص النموذج 1. (1) تشكيل مستوى التعبير ومستوى المضمون ينزع إلى السيولة: كالمجموعات التي ترتسم فيها مجموعات غامضة.

---

(1) لتركيبٍ، في حال أن العلامات التي تُكوِّنه قابلة للتنسيق (مما ليس ممكناً دوماً بالضرورة: فثمة أنظمة بعلامةٍ مُفردة).

(2) الرابط بين المجموعات الضبابية للمستويَين غير مستقر، ومن الصعب إقامته.

ولكون العلاقات بين التعبير والمضمون أقل خضوعاً فيها لمساواةٍ ما، ولكونها من الآن وصاعداً متعددة المقابلة النظيرية، فإن قيمة العلامات التي توحِّدها تتنوع بحسب السياقات. وبِصدَد أنظمة كهذه كان إيكو (1978: 178-191) يتحدث عن «مجرة تعبيرية» وعن «سديم المضمون»[2].

فَلنُلاحظ أن خواص (1) و(2) من سيميائيات النموذج 2، ليست مرتبطة بها بصورةٍ ضرورية. أو، على كل حال، أن الطابع الغامض للمجموعات يمكن ألا يكون ذا مستوى واحد (مستوى التعبير وحدَه، أو مستوى المضمون وحدَه). وهكذا، ففي تأليفٍ موسيقي كتأليف فازاريللي (Vasarely)، نُحيط بوحداتِ تعبيرٍ تمييزها سهلٌ، وشديدة الترابط في ما بينها (بحيث يَبدو الملفوظ على نحوٍ خاص أنه يمتلك خاصية سيميائية من النموذج 1)، لكن المعجم الذي قد

(2) هذه الاصطلاحات، «التعبير هو نوع من **المجرَّة النصيّة** التي ينبغي أن تنقل أقساماً غير دقيقة من المضمون، أو **سديماً من المضمون** [...]. إنها مواقف ثقافية حيث لم يُتناول بعدُ نظام مضمون مُميَّز بدقّة، تستطيع وحداته المُقسَّمة أن تتطابق تماماً مع وحدات نظام تعبيرٍ مّا. في مواقف كهذه، يُنتَج التعبير وفق نسبة صعبة، ولا يمكن اعتيادياً أن يكون مُنتَجاً لأن المضمون، المُعبَّر عنه مع ذلك، لا يمكن أن يُحلِّله هؤلاء المؤوِّلون، ولا أن يُسجِّلوه. وحينئذٍ تقود النسبة الصعبة عمليات تأسيس الشيفرة» (Eco: 1978: 147-148). ليس برهان إيكو مُعفىً دوماً من المُنزلَقات، فمصطلح النسبة، يُطبَّق تارةً على العلاقة مضمون/ شكل، وطوراً على العلاقة نموذج/ رمز. وبصدد هذه السيميائيات، كان آخرون يذكرون عبارات تُشكّل هي نفسها شيفراتها الخاصة. وعلى الأقلّ، وجب إذاً الكلام عن «نظام غير مُنتظَم». فالعمل المشوَّش لهذه الأنظمة يمكن أن يُشرَح من دون شكّ من خلال قواعد دقيقة بما يكفي، بل صارمة، لكن هذه القواعد ليست مُلازِمة للنظام (فهي، مثلاً، تحديدات اجتماعية ثقافية).

يوجد قبل العبارة لا يُقدِّم للمُرسَل إليه أي مضمون (ولدينا هنا الخاصية (2) من سيميائيات النموذج 2). وفي هذه الحال، يأخذ المُرسَل إليه دوراً حاسِماً يتصل بتخصيص مضامين وحدات الملفوظ، وبالملفوظ في مجموعه.

ليس لتخصيص المضمون، من جهةٍ أخرى، أي طابَع ضروري. فحين لا يتم، لا توجَد علامة. وحين يتم، يمكن لأجزاء من المضمون، دقيقة أو غامضة، أن ترتبط بأشكال التعبير[3].

نموذج من السيميائية	(1) ـ تقسيم الوحدات	(2) ـ علاقة مضمون/ تعبير
1 ـ مشفَّرة بقوة	واضحة	مُستقِرّة
2 ـ ضعيفة التّشفير	غامضة	غير مُستقِرّة

الجدول 9. نموذجان من السيميائية

3.1.2. يبين هذا أن ليس هناك، في الوقائع، مجرد قطبية نموذج 1 ↔ نموذج 2، بل ثمة بالأحرى استرسال يجعلنا نمضي إلى ما يسميه إيكو العلامة السهلة الأخلَص إلى العلامة الصعبة الأخلص: (أ) تعبير مُقعَّد بدقة + مضمون مُقعَّد بدقة + رابط مستقر؛ (ب أ) تعبير مُقعَّد بدقة + مضمون ضعيف التقعيد+ رابط غير مستقر؛ (ب بـ) تعبير ضعيف التقعيد + مضمون مُقعَّد بدقة + رابط غير مستقر؛ (ج) تعبير ضعيف التقعيد + مضمون ضعيف التقعيد +

(3) لقد رأى إيكو جيّداً وجود هذا النموذج من الشيفرة، حيث يضع ما يُسمِّيه **وحدات وهمية اندماجية**: «وهكذا أمر خطوط لوحة لـ موندريان أو مُلاحظات توزيع: من الصعب أن نُحدّد فيها المدلول، مهما سهُلت على مُختلف التأويلات، ومهما حُرِمت من رابطٍ صارم مع مضمون مُحدَّد. وربما أمكننا القول إن الأمر أمر وحداتٍ جاهزة لتكون أدواراً من دون أن يكون مصيرها مُحدّداً» (1988: 143). ولكن منذ لحظة بداية عمل التأويل، يمكن أن يكون الرابط المعزوُّ صارِماً.

رابط غير مستقر[4]. ويمكننا أن نستشهِد، كأمثلةٍ على سيميائية قريبة من النموذج 1، بِعصا الأعمى البيضاء، والسهام التي تُحدِّد الاتجاهات، والشعارات المسبوكة الأكثر شُهرة، والنماذج الإيقونية، ودُخان الانتخاب البابوي. إذ تنزع اللغة إلى أن تتطابق مع هذا المنوال (حتى مع عِلمنا أن المُقابلة النظيرية لهذه العلامات خديعة)، كما مع المجال الإيقوني أيضاً. أما العلامات التشكيلية فتُكوِّن سيميائية من النموذج 2.

---

(4) التنسيقات من نموذج «مضمون (أو تعبير) المُشكَّلة تشكيلاً ضعيفاً» و«الروابط المُستقرّة» غير ممكنة. وف. سان مارتان (1987 : 105) يلوم إيكو أيضاً على مذهبه الثنائي المُفرِط: قد نُلخِّص هذه النِّسَب في اللوحة الآتية:

أ) تعبير مشفَّر

ب) مضمون معروف، مُجزَّأ

نسبة سهلة

أ) تعبير مشفَّر

ب) مضمون غامض، غير مُجزَّأ

أ) تعبير غير مشفَّر

نسبة صعبة

ب) مضمون غير مشفَّر، غير مُجزَّأ، وغامض

وقد نأسف لكون إيكو لم يطبّق مصطلحاً خاصاً في الحال الثانية **للنسبة السهلة**، التي تشارك في وقتٍ واحد في «السهل» وفي «الصعب»، لأن هذه الحال تقود إلى أشكال من الغموض في توضيحها.

وهكذا، فإذ يقع من وجهة نظر المُتكلِّم، يطرح كحالٍ نسبة صعبة، ما يبدو لنا بالأحرى كـ «سهل» الحال الثانية. يتعلّق الأمر بـ بييرّو ديلّا فرانسيسكا الذي عرض في مؤلَّفٍ له لقاء الملك سُليمان مع ملكة سبأ. فحتى إذا انتسب هذا الحدث عند اللزوم إلى نصّ وإلى سياق ثقافي معروف جيداً، وهو الإنجيل، فإن «المضمون الثقافي» للحدَث لم يُحلَّل أبداً، ولم يُجزَّأ، ولم يُكتب بشكل حقيقي: «حين بدا الرسّام عملَه، فإن المضمون الذي كان يُريد التعبير عنه (وفق طبيعته السديمية) لم يكن مُجَزّأً بما يكفي. وهكذا وجب عليه أن **يبتدِع**». «أن يبتدِع مضموناً أولاً. لكن سان مارتان لا يُفكِّر بوجود تنسيقنا (Bb).

2.2. استراتيجياتٌ بلاغية

فَلْنرَ الآن تطبيق المصطلحات البلاغية على هذا التمييز بين السيميائيات.

في أنظمة النموذج 1، إنتاج الانزياحات، وتعيينها، وإعادة تقييمها أمور سهلة نسبياً. بُغية إنتاج الانزياح، يكفي الابتعاد عن واحدة من قواعد النظام، وسيكون هذا سهلاً بمقدار ما يكون النظام مُغلَقاً. فَتَواجُد جسم ورأس يُكوِّنان ائتلافاً دلالياً، بحُكم أن هذين المُحدِّدين ينخرطان في علامة مستوى أعلى. من اليسير إذاً على ماكس إرنست أن يقلِب قاعدة الائتلاف الدلالي هذه. وفي النظام اللساني، سوف نتمكن من استخدام مُفرَدة تمتلك وحدة المعنى مثل x، في نظام يتضمن وحدة تصنيف x، كما في «شُرب العار»، حيث إن x = «سيولة»، وفي المجال الإيقوني أيضاً، يمكننا أن نُنتج عبارة تكون فيها الركوة مزوَّدة بعينين، أو القِط مُزوَّداً بذنبٍ ينبعث منه الدخان (انظر: Groupe µ, 1976a)... إلخ. وباختصار، يكفي، لتشفير تشكيلٍ بلاغي في نظام من النموذج 1، أو لفك شيفراته، أن نعرف القواعد الأولية لهذا النظام: /شرب/ يتضمن توزيعاً مُعجمياً بحيث مدلول مفردة شيء يشتمل على السيمة «سيولة»، والركوة ليس لها عينان، وجذوع البشر تعلوها رؤوس بشرية.

ليس في أنظمة النموذج 2 (التي تنحدر منها العلامة التشكيلية)، شفرة أولية. إذاً معرفة القواعد هذه لا يمكنها أن توجَد. وبالتالي لن يستطيع أي انزياح أن يتولَّد فيها، ومن الجليّ أنه لا يمكن أن يكون فيها تعيين، وإعادة تقييم لهذه الانزياحات غير الموجودة، وإذاً لن يكون فيها بلاغة.

من الواضح أنه يجب تصحيح هذه الفكرة مع الأخذ في

الحُسبان الملاحظة التي صُغناها أعلاه عن طابَع المنوال النظري الذي يتخذه اعتراضنا. لكن ينبغي، على الأخص، تصحيحها بالتفريق بين مُصطلحين متميزين، وراء تعبير «الدرجة صفر» شددنا، مراراً عديدةً، على غموضهما. وعلينا في الواقع أن نتكلم عن درجة صفر عامة، ودرجة صفر محلية (سنُضيف إليها نموذجاً خاصاً من الدرجة صفر المحلية: الدرجة صفر التداولية؛ انظر: الفقرة 3.3).

3.2. الدرجات صفر، العامة والمحلية

تزوِّد المعرفة الأولية للشفرة بالدرجة صفر العامة كما قلنا في تقريبٍ أولي: تعريف الشرب في الكفاية المُعجمية، مناويل الجسم البشري أو الركوة في الاختصاص الموسوعي. وفي الواقع، السيرورة هي أكثر تعقيداً وسنعود إليها: ولَسوف نرى أن هناك أيضاً نموذجين للدرجة صفر العامة.

أما الدرجة صفر المحلية فيزوِّد بها ائتلاف دلالي لملفوظ ما.

فلنفتح هنا قوسين للتذكير بأن مصطلح الائتلاف الدلالي، أُدرِج في السيميائية البنيوية، ليدعم فكرة شمولية الدلالة الملتمسة لرسالة وحتى لنص كامل. وهكذا لن يُعرَّف الخطاب فقط من خلال قواعد منطقية في إحكام ترابط المقاطع، بل من خلال تجانس مستوى معيَّن للمدلولات. وسرعان ما أُدرِكت أهمية المفهوم لدراسة رسائل متعلقة بأنواعِ خاصة من الخطاب (دُعابة، دعاية، أسطورة، شعر)، يسمها غالباً وبصورة غائمة مفهوم «غامض»، أو «تعدد المعنى» أو كذلك «تعدد الأصوات»، لكن قد يُعرَّف بدقة أكثر بأنه خطاب متعدد الائتلافات الدلالية.

وقد أمكن نقل المفهوم إلى المجال المرئي (كما كان يبدو أن أصل المفردة: «موضع» يدفع إليه)، باعتبار أن الرسائل المرئية تمثّل

وحدات دلالية، بالمعنى الذي يُعطيه برييتو (Prieto)، أي علامات يتطابق مدلولها مع قَول ما (انظر: Minguet, 1979, Odin, 1976). وفي الحالين كلتيهما، يتكوَّن الائتلاف الدلالي من إطناب. إطناب وحدات دلالية (بالمعنى الذي يُعطيه غريماس هذه المرة) في المجال اللساني (انظر: Klinkenberg, 1973, Rastier, 1987)، وإطناب تعيين أو تجانُس تحويلات في المجال المرئي. وسنعود فوراً إلى موضوع الإطناب (الفقرة 2.3.).

الدرجة صفر المحلية التي يُحرِّضها الائتلاف الدلالي، هي التي تُنتج البلاغية: وليست الدرجة صفر العامة إلا شرطاً من شروط وجودها. فلنعُد إلى مثالنا اللساني: فكونُ عبارة /شرْب العار/ تبدو في سياق ذي ائتلاف دلالي أخلاقي، يجعلني أُحدد كلمة «شرب» بأنها وحدة بلاغية، وأفترض أنها درجة مُتصوَّرة. لكن لو حُكيت لي قصة الحياة المُنحلَّة لابن عائلة نبيلة مات غرَقاً في مغطَس مليء بالشامبانيا، فأنا مُحِقٌّ بأن أُحدِّد كلمة «عار» لا كلمة «شرب»، بوصفها وحدةً بلاغية. إذاً الدرجة صفر المحلية هي باختصار العنصر المُنتظَر في مثل هذا الموضع من الملفوظ، اعتماداً على بنية خاصة بهذا الملفوظ.

في منظومات النموذج 2، حتى لو لم يكن هناك درجة صفر عامة ممكنة، منطقياً، يبقى ممكناً أن نُحدِّد درجات صفر محلية. تلك هي الحال حين تولِّد ملفوظات مرئية تشكيلية تنسيقات داخلية (كما عند موندريان أو فازاريللي). يمكن لهذه الملفوظات، وقد حققت تنسيقاتها الخاصة، أن تعرف انقطاعات تنسيق بالإمكان أن يُعاد تقييمها. تلك هي حال المنظر الذي وضع له فولون عنوان «حرمان»، هذه اللوحة التي تتخذ شكل «مُربِكة» (puzzle) أو قطعة ناقصة: نعرف أي شكل، أي نسيج أو أي لونٍ يجب أن يكون هو المقطع الناقص.

سنحلل تفصيل هذه التشكيلات لاحقاً. وعلى كُل حال، علينا أن نلاحظ أن الدرجات صفر المحلية تقوم بطريقة مختلفة نوعاً ما في نظام النموذج 1، وفي نظام النموذج 2؛ وعليه فإن التشكيل يعمل فيها على نحوٍ مُختلِف.

في الحال الأولى، تُعلَّق الدرجة صفر المحلية، وإن حرضتها آليات سياقية، بوجود الدرجة صفر العامة: فلِكون بعض الشبكات التوزيعية تنظِّمها الشيفرة (شبكات حيث تكون كلمة «شرب» من جهة، وكلمات «ماء»، و«نبيذ»، و«باستيس». . . إلخ، يكون من جهة أخرى لها أمكنتها المتوالية)، أستطيع أن أتعرَّف عبارة /أشربُ ماءً/ بوصفها ائتلافاً دلالياً، وعبارة /أشرب العار/ بوصفها مجازاً مُرسَلاً معمِّماً. وفوق ذلك، يُتيح لي الائتلاف الدلالي الذي يُحرِّض الدرجات صفر المحلية أن أُحدد المكان الدقيق لتوليد المجاز المرسل المُعمم (/شرب/ أو /عار/، بحسب الحالات)، وهذا غير مُمكن بمساعدة درجة صفر عامة فقط.

في منظومات النموذج 2، ليست الدرجة صفر المحلية معلقة أبداً بوجود درجة صفر عامة، وإلى الملفوظ وحده يعود أمر تعيين الائتلافات الدلالية أو المجازات المرسَلة المُعممة.

في هذه الأنظمة، لا يصنع مُجرد قطع الاستمرار تشكيلاً بصورةٍ آلية: لا يصير الملفوظ تشكيلياً لأن بُقعة حمراء تتمايز على سطحٍ أزرق. ولن تكون كذلك إلا إذا تضمَّن هذا الملفوظ حدَثاً أحمرَ ـ درجة مُدرَكة ـ في وضع يكون المتلقّي فيه على حق إذا انتظر حدَثاً أزرق ـ درجة مُتصوَّرة. وبُغية أن يكون هذا، من الضروري أن جهازًا تشكيلياً ما يكون قد أُدخِل في الملفوظ انتظاماً، أو قاعدة.

3. بلاغة الرسائل المرئية

1.3. القاعدة، والعنصر المُشكَّل، واللامُتغير

فلنتذكَّر أننا نستطيع، من الناحية البلاغية، في ملفوظ يتضمَّن تشكيلات، أن نُميِّز قسمين: قسم لم يُعدَّل ـ أو قاعدة ـ وقسم خضع لعمليات بلاغية ـ أو عنصر مُشكَّل ـ يُكتشَف بفضل سمات مُعيَّنة. يحتفظ القسم الذي خضع لهذه العمليات (هذه هي الدرجة المُدرَكة) بعلاقة ما مع درجته الصفر (أو الدرجة المُتصوَّرة). وهذه العلاقة هي التي يمكن أن ندعوها تأملاً؛ إذ تؤسَّس على إبقاء قسم مُشترك بين الدرجتين، أو على لامُتغيِّر.

يفترض الكلام عن قسم مُشترك أن العنصر المُشكَّل يُمكِن أن يتحلل إلى وحدات من طبيعة أدنى. وإمكانية الوصل هذه هي التي تسمح بتحديد اللامُتغيِّر، بفضل تقييم التوافُق بين القاعدة والعُنصر المُشكَّل.

2.3. إطناب

يُقاس هذا التوافُق بفضل إطناب الملفوظ. فهو الذي يسمح في آنٍ واحد بتشخيص الانزياح، وبإعادة تقييمه. إذ ينتج الإطناب من خلال تراكُب قواعد عدة على الوحدة نفسها من الملفوظ.

في المجال اللساني، الذي تُعرَف فيه هذه المفاهيم، يتقاطع مثلاً في الوحدة البنيوية الصغرى، قواعد صوتية، وتركيبية، وصرفية، وسيميائية. وهكذا يرتفع مُعدَّل الإطناب في الفرنسية المكتوبة إلى 52 في المئة، حيث إن عدداً كبيراً من الانزياحات بالقياس إلى واحدةٍ من القواعد، يمكن أن تكون مُتحرَّاةً، ومُصحَّحة بفضل مجموع القواعد الأخرى.

في المجال المرئي، الأشياء أقل بساطة، مع أنها بالوضوح نفسه مبدئياً. لكن علينا هنا أن نميز احتمالياً الملفوظات الإيقونية من الملفوظات التشكيلية.

1.2.3. في الأولى، دور الشيفرة تأخذه قائمة النماذج التي تُعدِّد لكل وحدة سلسلة من الوحدات الفرعية التي هي التعريف (انظر الفصل الرابع)، مُصنَّفة بدءاً بالأكثر ضرورة إلى الأكثر عرَضية، أو مُتعدِّدة القيمة أكثر. كل امرئ يُمكِن أن يُقدّم قائمةً من المعايير التي تُتيح التعرُّف على النموذج «الرأس»: حتى لو كان /رأس/ ملفوظ مُعطى لا يُمثِّل هذه المعايير كلها، ولو كان الملفوظ تمظهُراً لمجموعة تحويلات (أسود وأبيض، رسم بالقلَم... إلخ)، فهذا يُمكن ألا يُعيق التعرُّف إلا نادراً. فإطناب المرئي، الذي لا يبدو قابلاً للترميز مع الوسائل الحالية، هو بالتأكيد أعلى مستوىً من إطناب اللسانيات. وعلى الصعيد النوعي، يمكن أن تُشغِل نماذج تعريف شديدة التنوُّع، مما سيُكثر الاستراتيجيات البلاغية المُمكنة.

2.2.3. أما الصورة التشكيلية فليس لها بطبيعتها مرجع، ووضع النموذج فيها مُختلف كلياً. إذاً الملفوظ التشكيلي، لا يمكن من حيث المبدأ أن يُفسَّر من خلال شيفرة. يمكن أن نستنتج من هذا أن هذه العبارة لا تُقدِّم إطناباً، وبالتالي لا يمكن أن تكون مكاناً لأية خطوة بلاغية، ومع ذلك أثبتنا أن التشكيلي علاماتي لكونه يربط أشكال التعبير بأشكال المضمون. وسوف نرى على الأخص أن العبارات التشكيلية يمكن أن تُنشىء اصطلاحها الخاص بطريقة مستقرة بما يكفي لكي تتمكَّن الانزياحات من أن تكون مُدرَكةً فيها ومُختزلة [5].

---

(5) سيُساق هذا التوضيح إلى الفصل الثامن انطلاقاً من مثال مُحدَّد: لوحة لـ فازاريللي التي ستُذكَر هنا أصلاً، في الفقرة 3.4.

والإطناب المُولَّد على هذا النحو كافٍ بالضبط للاشتغال البلاغي، وهو يتعرض بالتأكيد لخطر ألا يكون مستقراً كفايةً ولا بين - ذاتي، لكنه يسمح لنا بأن نُجيب مؤكِّدين السؤال المطروح في البداية، وهو: هل تُحقِّق الصورة المرئية الشروط التي تجعل البلاغة تظهر فيها؟

3.3. سياق تداولي

رأينا أن الانزياح يمكن أن يأتي من اللامُلاءمة بالقياس إلى قاعدة من النظام (درجة صفر عامة).

لكن يمكن أن تأتي اللاملاءمة من سياق أوسع، ذي طبيعة تداولية، تُزوِّد منذ الآن بنموذج خاص من الدرجة صفر المحلية.

فلننطلِق من مثالٍ مُبتذَل. لقد لاحظنا في بعض المراحيض رسماً بأسلوب مُتقن جداً فيه عيِّنة من مجموعة ذكور بالغين يتعرفون بلا تردد فرج امرأة. وحين نُقِل هذا الرسم إلى ورقة، لم يُفسَّر أبداً بهذه الطريقة من خلال عيِّنة مُعادِلة. إذاً المكان (الأمكنة) حيث تم اللقاء بين الرسالة والمُشاهد هو الذي فعل فعله الإيحائي برفع مستوى الإطناب: فمن لحظة وجودنا في مرحاض، لا يمكن أن يكون النقش إلا بِرازياً، وجنسياً أو سياسياً. وعليه فإن البلاغي يتخذ محلاً: فما لا يكون على الورقة إلا شكلاً تشكيلياً خالصاً، يصير دالاً إيقونياً في المرحاض. ومن أجل الذي يُفضِّل مثالاً أرقى، نُرجع إلى قُبلة برانكوتشي (Brâncuşi) المشهورة، كما أُعيدَ إنتاجُها على باب برانكوتشي في تيرغوجيو في رومانيا. للوهلة الأولى، يبدو الأمر متعلِّقاً بشكل هندسي. لكن هذه القراءة الأولى يمكن أن تُكمَل بقراءة أخرى، حيث يمكن أن نجد الشعار من جديد. يُحدِّد هذه القراءة الثانية ما في حوزتنا من معرفة قواعد الأسلبة الخاصة بالفن الشعبي

في المنطقة، وبالرموز الخاصة بنحّات هذه الموضة الرومانية.

علينا أن نستنتج أن التوتر بين قُطبَي وحدةٍ بلاغية يمكن أن يأتي مما سميناه في مكان آخر (Groupe μ, 1976) الائتلافات الدلالية المُسقَطة، التي تعتمد على استخدام ثقافةٍ ما لحقول كُبرى تقتطعها. وثمة بالفعل ملفوظات لا تظهر إلا في علاقتها بمواقف أو بوقائع من خارج الرسالة. وعلى الصعيد اللساني، يعمل كل مثَل بالطريقة الآتية: ففي مثَل /ما كل مرة تسلم الجرة/، الذي لا يتضمَّن مع ذلك أي انزياح داخلي، الجرة هي تلك التي لا يُرى فيها غيرُها[6].

لكن ليس إنتاج الواقعة البلاغية فقط هو الذي يعتمد على السياق التداولي. فهذا الأخير يمكن أيضاً أن يُحدِّد نموذج الرابط الذي سيقوم بين قُطبي الوحدة البلاغية، وهذه مُشكلة سوف نتفحصها بطريقة مُنتظمة في الفقرتين 4 و6. ومثالنا الأوضح سنستعيره من فن التصوير الشرقي، الذي قدَّم عنه فرانسوا شينغ (1979) (François Cheng) تحليلاً جيداً.

فضاء إدراكنا «مقرونٌ ببساطة بشيء آخر»: ثمة استمرارية، دون حل، بين أقسام المدرك الحسي المُختلفة. وفن الرسم الغربي يحتفظ على العموم بهذه الخاصية، بينما فن الرسم الشرقي ـ الصيني أو الياباني - لا يفعل ذلك: بل يُقدِّم لنا، على العكس، جُزراً من الإدراك الحسي، تفصلها مساحات بيضاء حيث لا نرى إلا المحمل المسطَّح، مساحات يُمكِن أن تحتل حتى ثلُثي الملفوظ. وهكذا، يمكن أن نُصادِف شاطئين إيقونيَّين متباينين (مثلاً، «بحر» و«جبل»

(6) ملفوظ المثَل إذاً بوجه عام هو صورة، لكنها لا تُقدّم بنفسها الزوجين قاعدة - عنصُر مصور: إذ يرتسم الانزياح بين الملفوظ والسياق. وحول نحو المثَل، انظر: المقال الحالي أيضاً لِغريماس، 1960 (الذي استُعين به ثانية في غريماس، 1970: 309-314).

وهذا نموذج من الثنائيات المكانية المتوفِّرة)، غير مُنفصلين وحسب، بل تُباعِدُهما كلياً مساحة غير مرسومة، فارغة أو تُمثِّل الفراغ. لأن هذا /الفراغ/ يُمكِن أن يُفسَّر بطرائق عديدة. إذ يمكن أن تجعل منه نظرة غربية علامةً على انفصال عناصر العالَم (فقد يكون عالَمُنا مصنوعاً من مُنعزِلات، من دون اتصال مُمكِن). كما يمكننا أن نرى فيها عبارة بلاغية: المساحة غير المرسومة المُغطاة باللون، قد تخلق ما سنحلِّله لاحقاً (في الفصل الحادي عشر) بوصفه بلاغة الحافّة. ففي بعض المواضع يسود الإيهام بالعُمق (الأماكن الإيقونية)، وفي مواضِع أخرى يتأكد تسطُّح الداعِم: هي بلاغية إذاً، بحكم أن العبارة نفسها تجعل ثنائية البُعد وثلاثية البُعد تتعايشان. يُضاف إلى هذا بلاغة الانقطاع: المحمل البياض المُتصوَّرة يمكن أن يُعاد تقييمها إيقونياً في أقسام من المناظر المُتصوَّرة (الـ /أبيض/ كـ «سماء»، و«ثلج»، أو «ضباب») أو، على العكس، تُهمَل المقاطع المتمظهرة بوصفها مُصطَنعة. أما القراءة الشرقية فمختلفة تماماً، على الرغم من أنها بلاغية. فهي تتصل بنموذج آخر من قرن قُطبي التشكيل (طريقة عَرْض سنسميها في الفقرات اللاحقة 3.2.4. استعارة مكنية مُنفصِلة)، ومثاله الأوضح المُزاوجة (أو التشبيه، في المجال اللساني). لم يُعد هنا فوضى، بل نظام؛ ليس من انقطاع، بل انصهار. ذلك لأن /الفراغ/ هذه المرة، نوع من انحلال الأنسجة، ضباب مُولِّد، مكان تحويل الأضداد. لا شك في أن هذا هو الشكل الممكِن تصوُّره الأكثر بُعداً عما سنسميه الثلث الوسيط (انظر الفقرة 2.6.).

إذاً لدينا مرة أخرى هنا ائتلاف دلالي مسقط، وهو ائتلاف تُقدِّمه الثقافة. فالمُسقَط، في هذه الحال، هو وجوب الإفضاء إلى وصل بلاغي حين يكون هناك /فراغ/. والمعنى المُعطى لهذا /الفراغ/ عام جداً: وهو، بعيداً عن أن تكون له الوظائف الدقيقة التي

تعطيه إياها القراءة الغربية، يفيد المعنى الذي يُعطيه عِلم الجبْر للمجهول x، أو المعنى الذي تُعطيه اللغة الدارجة لكلمة شيء.

4.3. التلازُم التشكيلي والإيقوني

تبدو الدرجة صفر قاعدة عامة للتلازُم في الملفوظ الذي نلاحظ فيه تواجُد العلامات الإيقونية والعلامات التشكيلية معاً. نريد أن نقول من خلال هذا إن الوحدات الصادرة عن سطح، حين تكون معزولة في مجموع الملفوظ، تتطابق مع وحدات أو مع أجزاء من وحدات السطح الآخر. وبعبارة أخرى، دوال كيانٍ إيقونية تتطابق عموماً مع دوال كيان تشكيلي، والعكس صحيح.

كيف تولَد قاعدة التلازُم هذه؟ من النظرة القائمة على المشاهد الطبيعية. ففي حالِها، لا يحضر التشكيلي إلا حضور خادم التعرُّف، ومنذئذٍ يذوب كلياً في المشهد. هذه الطريقة في القراءة طوعية منقولة إلى الملفوظات المصطنَعة أو مشهورة أنها كذلك. بقعة حمراء ما هناك، في ما يبدو، لتسمح بتمييز سترة شخص ما؛ تعجينٌ ما هناكَ لتخديد وجه شخص آخر[7].

إن قاعدة تلازُم الإيقوني ـ التشكيلي هذه، غير مُناسِبة إلا في حال ملفوظ مكوَّن من علامات تشكيلية وعلامات إيقونية. فهي تتوقَّف بحسب تعريفها عن احتوائهما في ملفوظات تشكيلية خالصة. ومع ذلك تدخل، في هذه الحال، قاعدة تلازُم أخرى: قاعدة

(7) إذا كان دور الملفوظ السماح بتعرُّف النماذج الإيقونية، فمن الطبيعي منذئذٍ أن تختلِف الوسائل التشكيلية المُستخدَمة، من علامة إيقونية إلى علامة إيقونية. وبالطريقة نفسها، في اللغة، يمتلك إنتاج ائتلافٍ دلالي كنتيجة طبيعية تنوّع أشكال التعبير، حاضرة فقط بصفة ناقلة.

ثوابت العلامة التشكيلية. فمع انسجام الشكل سيتطابق أيضاً انسجام اللون. يتضح انتظار التلازُم هذا من خلال صيغة إنتاج التشكيلات (بالمعنى الإدراكي الحسي): يتم الحصول على تشكيل يجعله محيطُه مُتميزاً دوماً عن محتواه من خلال تمييز المناطق المنسجمة لوناً ونسيجاً، وكذلك من خلال تمييز الأشكال الحقيقية. إذاً وضوح التشكيلات مُتاح من خلال إطناب التقطيع الملحوظ في أنظمة التشكيل الثلاثة.

فلنُلاحظ على عجل أن قاعدة التلازُم الإيقوني ـ التشكيلي تغتني من هذه القاعدة الثانية للتلازُم، التشكيلية الخالِصة. وفي حال عبارة إيقونية ـ تشكيلية، سيكون التلازُم إذاً تلازُم وحدة إيقونية من جانب، وتلازُم شكل ولون ونسيج من جانب آخر. وسيكون الانزياح البلاغي محاولات لإعاقة ضرورة التلازُم[8].

5.3. من الواضح أننا لم نقُل هنا الكلمة الأخيرة عن آلية عمل العبارات التشكيلية والعبارات الإيقونية، وتحديداً عن ضروب الإطناب العاملة فيها. سيكون التفحُّص مُعمَّقاً في التقسيمات المُخصَّصة للبلاغة الإيقونية (حيث سنُصادِف من جديد مفهوم الائتلاف الدلالي)، وللبلاغة التشكيلية (حيث سنرى، مثلاً، أن الإطناب يمكن أن يتولَّد من اطِّرادات كالتكرار، والتنسيق) وللبلاغة الإيقونية ـ التشكيلية. ويكفينا هنا أن نوضِّح الآليات المشتركة بين هذه النماذج المختلفة للبلاغة.

---

(8) استطاع بعض كبار الرسّامين أن يصفوا بوضوح هذا التلازُم كعبودية كان مُهمّاً التحرُّر منها؛ لِنستشهد مثلاً بهذا الرأي لـ براك: «وصل تدقيق اللون مع الأوراق المُلتصقة [...]. وهناك توصّلنا إلى أن نفصل اللون عن الشكل بوضوح [...] فاللون يتفاعل في آن واحد مع الشكل، لكنه لاعلاقة له به» (استشهد به Leymarie, 1961: 56).

4. العلاقة البلاغية

1.4. أربع صِيَغ للعلاقة بين الدرجات المُتصوَّرة والدرجات المُدرَكة حسياً

ينبغي الآن أن ننكَّب على مُختلَف وجوه تقريب الدرجة المُتصوَّرة والدرجة المُدرَكة. فكيف يظهر ثابتُهما؟ وما العلاقة (المنطقية أو غيرها) بين العناصر الخارجة عن هذا الثابت؟ ستُتيح هذه الدراسة القيامَ بتصنيف أول للتشكيلات البلاغية المرئية.

ومن أجل ذلك، سنتمكن مرة أخرى من الانطلاق من مُقارَنةٍ مع البلاغة اللغوية.

1.1.4. قابلنا مرات عديدة بين الاستعارة والتشبيه بإظهارنا أن الملفوظ، في التشبيه، يُزوِّد بالدرجة المُدرَكة حسياً والدرجة المُتصوَّرة. ونعلم طبعاً أن هذه المُقابلة قسرية: فكل الوسائط موجودة بين التشكيلين. ومع ذلك، فنحن نُواجه وضعَين قطبيين بدا من المُهِم تعيينهما بتعبيرَي الاستعارة التصريحية والاستعارة المكنية. وما إن نبغي تطبيق هذه المُقابلة على المرئي حتى تظهر مُشكلات عديدة. وقد صادفناها حين تعلَّق الأمر بدراسة بعض الصور البلاغية، كهذه «الركوة» التي تحدثنا عنها آنفاً (Groupe µ, 1976a). وللتذكير، يتصل الأمر بمُلصَق نُفِّذ لدعاية ماركة قهوة، مُلصَق يُبيّن شيئاً مُركَّباً من ركوة وقِط. في حال كهذه، لا يمكننا ببساطة أن نتحدث عن علاقة استعارية صرف، أو عن علاقة كنائية صرف: العلاقة بين درجة مُدرَكة حسياً ودرجة مُتصوَّرة هي، في الوقت نفسه، علاقة حضورهما معاً (نموذجا «قِط» و«ركوة» يتمظهران في الحال)، وغيابهما (إذ لا يتمظهر أي منهما بصورة مُستقلة وكاملة).

هذه الصيغة الخاصة في إنتاج الثابت تتصل، مرة أخرى،

بخصوصية المرئي، التي تتيح الفورية هناك حيث لا يسمح ما هو لُغوي إلا بالتسلسُل[9]. إذاً يجب أن يُكمَل تضاد استعارة تصريحية ↔ استعارة مكنية بتضادٍ آخر، آخِذاً في الحسبان الإمكانية التي تمتلكها مجموعتان من الدوال الإيقونية على أن تظهرا إما في المكان نفسه من الملفوظ (أو أكثر تحديداً، بفضل التعريفات الفرعية) وإما في أماكن متجاورة في الملفوظ. في الحال الأولى، سنقول: «إن المجموعتين متصلتان، وفي الحال الثانية، إنهما منفصلتان». هذا التدرُّج الذي يجب نقله إلى تقابُل الاستعارة والكناية، يمكن أيضاً أن يُولَد من اعتبار بعض الظواهر اللغوية. وقد ذكرنا آنفاً بأن ملفوظات لغوية مؤتلفة دلالياً بشكل كامل يمكن أن تكون مقروءة بلاغياً، من خلال لُعبة سياق تداولي خاص؛ وقد أوضحنا هذا في مثال المَثل. تُولِّد هذه الائتلافات الدلالية المُسقَطة نموذجاً من تشكيل استعارة مكنية، لكن حيث تُحرِّض عوامل تداولية الدرجة المُتصوَّرة بعيداً عن أن يولِّدها إطناب الملفوظ نفسه. إذاً يمكننا اعتبار أن منبع هذه الدرجة المُتصوَّرة خارج عن العبارة.

2.1.4. يتضمَّن التمييز البدئي إذاً أربع مُفردات لا اثنتَين، ويُمكِن أن تُطبَّق عموميَّتها بفعالية في المجالات الإيقونية والتشكيلية كما في المجالات اللسانية. وستُزوِّدنا بالبنية الأساسية لترابُط الكيانات، وتسمح لنا باستخلاص المفهوم الجوهري في بلاغة الثُّلث الوسيط.

---

(9) أن تزامن التمظهر يمكن أن يوجد على الصعيد اللساني. ففي ضوء هذه الركوات القِطط، إذا جاز لنا القول، عُدنا إلى نحو ما هو لُغوي، لكي نُدرِك أن الكلمة المُركَّبة هي نوع من الركوة/ القطة اللسانية، وهذه حال هامة لا شكَّ في أننا مررنا عليها بسرعة في فصل «البلاغة العامة» من هذا الكتاب.

سنمُيِّز إذاً أربعة مصطلحات عرض للكيانات التي علينا أن نتمعَّنها:

(1) صيغة الاستعارة المكنية المتصلة (IAC): الكيانان متصلان، أي يشغلان المكان نفسه في العبارة [10]، من خلال إبدال كلي لأحدهما بالآخر.

(2) صيغة الاستعارة التصريحية المتصلة (IPC): الكيانان متصلان في المكان نفسه، لكن بإبدال جزئي فقط.

(3) صيغة الاستعارة التصريحية المُنفصِلة (IPD): الكيانان يشغلان مكانين مُختلفين، من دون إبدال.

(4) صيغة الاستعارة المكنية المنفصلة (IAD): يتمظهر كيان واحد، إذ إن الآخر من خارج الملفوظ، لكنه مُسقَط عليها. وسوف يسمح لنا الجدول 10 (حيث نُذكِّر أننا سنُدخِل المجال اللساني) بأن نطرح عمومية التمييز، قبل أن نمضي إلى التفحُّص الدقيق للحالات المختلفة.

سنُلاحظ أن الصيَغ الأربع للعرض مرتَّبة بحسب مسار IAC > IPC > IPD > IAD، بغية رسم المسافة المُتعاظِمة بين الدرجة

---

(10) سوف يمكن لمفهوم المكان أن يبدو غائماً إلى حدٍّ مّا، ويسمح بكثير من المُنزلَقات: أولاً يوجد عنصران مُنفصلان في لوحة، كالسماء وشخص مّا، أليسا في مكانٍ واحد؟ لِنُحدِّد إذاً أننا نقصد بالكلِمة معنىً مُحدَّداً: لكي نستطيع الحديث عن «مكان بذاته»، يجب أن يتمظهر دالُّ الدرجة المُتصوَّرة في المُحدِّدات الفرعية ذاتها للدرجة المُدرَكة. وفي حال الصورة التي نُسمِّيها «الركوة القِط (IPC)، فالخطّ / مخروطي الجذع/ نفسه هو الذي يُظهِر نموذجي «جسَد القِط» و«جسم الركوة»، وهو نفس «الخطّ المُتعرِّج»/ الذي يُظهر نموذجَي «ذنَب القِط» و«فوهة الركوة». وفي حال وجه حيث استُبدِلت العينان بقوارير (IAC)، فالدالّ المُطابِق للدرجة المُدركة («قوارير») يملك نفس المُحدِّدات الفرعية / خاصة داخلية/ ، / ازدواجية/ ، / تناظُر/ للنموذج «عينان».

المُتصوَّرة (المُتمظهرة منطقياً دوماً) والعوامل التي تولِّد الدرجة المُتصوَّرة (التي تخرج أكثر فأكثر على الملفوظ كلما انتقلنا باتجاه اليمين)[11].

وهذا الجدول ليس بعدُ جدولَ تشكيلات (تختلف في ما بينها من خلال العمليات التي تولِّدها): إنه على الأكثر جدول الميادين التي تنتج فيها التشكيلات. إذ تتطلب كل حالة توضيحاً، لكي تفقد من جفافها. إذاً الأمر متصل الآن بتدقيق وصف العلاقات الأربع في الميدانين الإيقوني والتشكيلي.

صيغة / مجال		استعارة تصريحية متصلة (IAC)	استعارة مكنية متصلة (IPC)	استعارة تصريحية منفصلة (IPD)	استعارة مكنية منفصلة (IAD)
لسانية		مجازات	كلمات منحوتة	تشبيهات قوافٍ	أمثال
مرئي	إيقوني	محسّنات لفظية إيقونية	تداخلات إيقونية	مزاوجات إيقونية	مجازات إيقونية مُسقَطة
	تشكيلي	مجازات تشكيلية	تداخلات تشكيلية	مزاوجات تشكيلية	مجازات تشكيلية مُسقطة

الجدول 10. صيَغ تمظهر الثابت البلاغي

(11) كان في وُسعنا أيضاً ضمّ العمودَين الأول والرابع، اللذين يشتركان في **ملمح استعارة مكنية**: إذاً فهما يتضمّنان التشكيلات التي تطلب من المُرسَل إليه التعاون الأكثر كثافة لإنتاج الدرجة المُتصوَّرة.

2.4. الصيَغ الأربع في البلاغة الإيقونية

1.2.4. الاستعارة المكنية المتصلة (IAC): العبارات المجازية

يتمثَّل الانزياح هنا في شكل صراع بين شبكات التعريفات الخارجية وشبكات التعريفات الداخلية، بخصوص مقطع من الملفوظ. فلنأخذ مثال رأس الكابتن «هادوق» مع قارورتين مكان العينين حيث نتوقع بؤبؤين. ينبغي ألا نُروِّج بسرعة للـ «الاستعارة»: الملفوظ نادرٌ بين القارورتين والعينَين، حتى لو كانتا مثلهما مصنوعتين من غلافٍ شفاف يحتوي على سائل. ومع ذلك، كان مسوَّغاً لـ إيرجيه (Hergé) أن يضع قارورتين مكان العينَين لا في مكان الأُذنَين. وإذا ما أردنا جازمين أن نوازي التشكيل مع صورة استعارية لغوية، فسيكون التشكيل بالأحرى من باب التسرُّب الدلالي: هذه هلوسة سبَّبها العطَش الذي جعَل البائس السكران يرى «قارورات» إذ أخذ موضوع الرؤية هنا مكان عامِله. لكن مهما كانت طبيعته، فالعلاقة موجودة، وتُفيد معنى. كذلك باستطاعتنا أن نُميِّز بعضاً من تشكيلاتٍ أخرى من هذه الفئة يُمكن تقريبها من مُطابِق لُغوي (استعارة، كناية). مما يدفعنا إلى تسمية تشكيلات نموذج IAC «استعارات إيقونية».

صيغة (IAC) هي الأكثر جذرية في السلسلة، وتُنتج كما هي أثراً ليس الإلمامُ به سهلاً دائماً. إذ تنسجِم معه أجناسٌ كالقصص المصوَّرة بيُسر أكثر من فن رسم المناظر. ويمكن لأثرِها أن يلامس السخرية بسهولة، وهذه لحظة التذكير بالملاحظة التي أبديناها بصدد الاستعارات المرئية في البلاغة العامة: إذ يمكننا أن نمتدح «عنق الإوزة العراقية» لفتاة، لكن الرسام الذي يُصوِّر هذه الفتاة بالعُنق الطويل الأبيض للطائر، سيحصل على أثر مُعاكِس. ذلك أن من الأسهل في اللغة تعليق التعريفات الأكثر حسية.

2.2.4. الاستعارة التصريحية المتصلة (IPC): التداخُلات

سوف نجمع هنا كل «الركوات»، أي الحالات التي تُمثّل فيها الصورة كياناً غير واضح يمتلك الدال فيها ملامح نموذجَين (أو نماذج عدة) متميزة؛ وليست الدوال متراكبة، بل متصلة. إذا لم تكُن القارورتان الشبيهتان بالعينين ضروريتين لإتاحة الإبدال عند إيرجيه، فعلى العكس، لا غنى عن أن تُشبه قططاً (مثالية) ركواتٍ (مثالية) لكي يستطيع جوليان كي (Julian Key) أن يقترح مُلصَقه المشهور عن قهوة القِط الأسود. وقد حللنا هذه الركوة (Groupe μ, 1976a) ولاحظنا أن دالها يُمثِّل ملامح تتعلق أحادياً بهذا النموذج أو بالآخر، وكذلك من خلال ملامح تتعلق بالاثنين. إذاً ثمة قطيعة روابط بين مقطعية متينة للغاية، وبالتالي إدراك انزياح عنيف. سوف نسمي هذه التشكيلات تداخُلات .ولو شئنا أن نجِد مُعادِلاً لسانياً، فلا بد أن يكون النحت[12].

3.2.4. الاستعارة التصريحية المُنفصلة (IPD): المُزاوَجات

تدخل في هذه المجموعة كل صورة إيقونية مرئية فيها كيانان مُنفصلان يمكن أن يُدرَكا، على أنهما يُقيمان علاقة مماثلة.

سنستشهِد بمثال لوحة ماغريت المُبتَكرة (نُزهات أقليدس) التي تُهمل مُصطَنعات المنظور بإظهار مخروطَين مُظلَّلين (أي زوايا، قمة نحو الأعلى، باللون نفسه، وبالبُعد عينِه) يتطابِق أولهما مع سطح بُرَيج مخروطي، والثاني مع «امتداد» شارع عريض.

---

(12) يمكن في حالة قصوى من هذه التشكيلات أن يكون في أعمال لِـ بول كْلِي (*Mère et enfant*) أو لـ م. س. إيشير (*Soleil et lune*) حيث يتقاسم النموذجان المُتضامان، على الرغم من أن الكيان ليس مُلتبِساً، المحيط نفسَه: الطفل مُتمِّم الأم و(بالتبادُل)، وطائر النهار مُتمِّمُ طائر الليل. فضلاً عن أن هذا النموذج من التشكيل البلاغي يعمل بفعالية في استبعاد المضمون بواسطة الشكل، وكذلك من خلال تقدُّم الشكل بالقياس إلى المضمون.

4.2.4. استعارة مكنية مُنفصلة (IAD): العبارات المجازية المُسقَطة

في هذه التشكيلات، تُقدِّم الأنماط المكتَشفة في القراءة الأولى معنىً كافياً للعبارة، لكننا نميل إلى إعادة تفسير هذا المعنى في ضوء الائتلافات الدلالية المُسقَطة.

هذه الائتلافات جنسية غالباً، نظراً إلى أن وراء ذهننا المُنحرِف هوَساً جنسياً. والصورة المرئية لا تنجو منها، حيث تفيض التلميحات القضيبية أو الفَرجية. وقد أشرنا منذ زمنٍ بعيد إلى أن مناظرَ كمنظر الجُرف في جزيرة «روجين»، الذي رسمه كاسبار دايفد فريدريش (Caspar David Friedrich) كان فيه كل المحاشِم النسائية. وقد كان أستاذ علم الجمال وفقه اللغة الرومانية، آرسين سوراي (Arsène Soreil)، يُحِبُّ أن يُبين لطُلابه أن الرسم الذي فيه أودية حيث يُحيط العُشب بسطح مائي يُوحي بالفرجي، وفي جزيرة الأموات لِـ بوكلين ثمة إيلاج مُتحفظ إلى حد ما. لكن ماهو دامغ أيضاً وفعال ترابُطات من نمط غابة، وكاتدرائية، أو تلك التي تُحيط بهالةٍ «نظرة تلتفت صوب السماء».

لم تعُد الآلية قائمة هنا على الإطناب، لكن على الابتذال غير المقبول للرسالة، ابتذال سنجهَد في إنكاره بشحنه بدلالاتٍ مُسقَطة. ويمكن لآليات تداولية أخرى أن تتدخل لكي تُحرِّض إسقاط ائتلاف دلالي من خارج الرسالة: عناوين المؤلَّفات (نحن نعلم كم كان ماغريت مولَعاً بهذه العناوين اللغزية)، ومقاطع من صور، ومَوْضَعات خاصة، ومعارف مشتركة عن مؤلِّف العبارات... إلخ. لكن ليس هنا مكان تقديم قائمة بآليات الإسقاط هذه.

3.4. الصيَغ الأربع في البلاغة التشكيلية

تبدو المشكلة منذ البداية أكثر صعوبة في المجال التشكيلي

الخالص. فأي معنى يُمكن أن يأخذ مفهوم التشكيل هنا؟

تُقدّم لنا الصورة التشكيلية كيانات شكلية مُدرَكة حسياً كما هي، بفضل صفات تفاضلية. إذاً هي مطروحة مبدئياً على أنها مُميَّزة، وغير قابلة للتبادل في ما بينها، ومتعارضة. بعض العبارات التشكيلية تلعب من جهة أخرى على هذا التضاد، وتخلق أثراً من صِدَام غامض إلى حد ما. وعلى العكس، تبحث أخرى عن إظهار أن الكيانات المُميَّزة ليست مُتعارِضة بصورة لا تقبل الاختزال، وأن هناك معابرَ من كيانٍ إلى آخر. وستكون فاعلية خطوة كهذه كبيرة إلى حد أن الكيانات الوسيطة ستبدو بادئ ذي بدء أكثر تنافُراً؛ مثلاً الدائرة والمُربَّع.

اعتماداً على هذا المثال المُغالي سنُقيم نقاشنا الآن. ونخمِّن أننا إذا سلّمنا بالعلاقة البلاغية بين عناصر هذا الزوج، فسيكون من باب الزيادة أن نُعيد نقاش حالات قليلة التوتر. تشترك أمثلة التشكيلات التي سنحتجُّ بها (والتي سنُصادفها ثانيةً في الفصل الثامن) بالفعل في أنها تقترح تخفيضاً للتضاد بين الدائرة والمُربَّع[13].

1.3.4. الاستعارة المكنية المتصلة (IAC): العبارات المجازية

الدرجة المُدركة حسياً في هذه الحالة الأولى، متجانسة كلياً مع نموذج، وتقود قواعد سياقية إلى تراكب نموذج آخر مع هذا التمظهُر، مُكوِّنةً بالتالي الدرجة المُتصوَّرة.

سنوضِّح هذه السيرورة من خلال تكوين لـ فازاريللي (Vasarely) وعنوانه (*Bételgeuse*) حيث تُعرَض أنساق من دوائر كاملة. وفي تداخل التنسيقين 14، و22 دائرة، ينبثق مُربَّع.

ليس العمل تصويرياً، لكنه يُصوِّر مع ذلك المُربَّع والدائرة،

(13) إذاً سوف تقوم الأمثلة فقط على واحد من أبعاد العلامة التشكيلية: شكلها. لكن من تحصيل الحاصل أن التصنيف المقترح هنا يصلح للون وللنسج.

مُرجِعاً إلى نموذجين مُعتمَدين بالقوة المُمكنة التي يُعتمد فيها «إنسان» أو «بقرة». لقد رأينا بالفعل أن النماذج تجريدات: إذا تضمنت كثيراً من المحددات، فهي ترتبط بصورة أفضل مع التمظهُرات المحسوسة؛ وإذا تضمنت منها أقل (كما في حال الدائرة والمُربَّع)، تغدو عامةً جداً. لكن إن وُجِدت نماذج تصِف كيف تتمثل المُربَّعات والدوائر، فلا وجود لأي نموذج يصف أن مكاناً فارغاً وسط 22 دائرة يجب بالضرورة أن تشغله دائرة. يتولَّد توقُّع الدائرة حصراً، وعلى الفور، في الصورة، ومن الجهاز الفضائي المنتظم الذي تصوَّره فازاريللي. إن بداهة هذه القواعد، التي تُظهرها تنسيقات صارمة وصيغ شكلية متماثلة، هي التي تولِّد توقُّع الدائرة. لدينا إذاً، درجة صفر محلية. يتكوَّن الانقطاع من استبدال الدائرة بمُربَّع بالمساحة نفسها. وستتكون إعادة التقييم مثلاً من استنتاج أن الدائرة والمُربَّع، مهما كانا مُتعارِضين قُطبياً، شكلان متناظران بقوة، ومُتعادلان طوبوغرافياً.

2.3.4. استعارة تصريحية متصلة (IPC): التداخُلات

المُفردات المُتعارضة مُتمثِّلة هنا بشكل وسيط مُلتبِس نوعاً ما، يمتلك ملامح يمكن التعرف عليها في كل واحد من المُتضادات.

التضاد بين الدائرة والمُربَّع متمثل جيداً من خلال مثالين مشهورين (la Sergel Torg) في استكهولم، وفن الهنود على الساحل الغربي (Kwakiutl, Haida, etc.) التمشي في الحالتين واع وواضح، كما نعرضهما بالتفصيل لاحقاً (الفصل الثامن). والأشكال المُقترحة لاتنتمي إلى نماذج مستقرة[14]، ومع ذلك، تُرجِع بشكل لا يُقاوَم إلى أشكال أخرى قريبة: لا يمكن أن نمنع أنفسنا من رؤيتها إما

(14) أنها بالأحرى بصدد تكوين نموذج كهذا، لكن أضعف دائماً من الدائرة أو المُربَّع.

كدوائر مسطحة قليلاً، وإما كمُربَّعات بزوايا مدورة إلى هذا الحد أو ذاك. هذه الكيانات غير القابلة للتصنيف على الأقل كمُختلطة، هي إذاً «ركوات على شكل قِطط تشكيلية». وهي تُشيد بامتلاك الشكلين المُشترَك لبعض وحدات الشكل.

3.3.4. استعارة تصريحية مُنفصلة (IPD): المُزاوَجات

في هذه الصيغة الثالثة، الكيانان اللذان يتجانس كل واحد منهما مع نموذج، يتمظهران على الفور، لكن المُتاحات السياقية و/ أو التداولية، تقود إلى اعتبارهما كتحويل أحدهما من الآخر. تفترض هذه الصيغة إذاً أن الدائرة والمُربَّع كليهما حاضران. توضّحهما تماماً الرسوم في الدائرة (الـ «ماندالا») [15]. لكن هنا، خلافاً لحالة فيزاريللي، لا يوجد أي معيار مَحلّي قد يسمح باعتبار أن الدائرة تحل محلَ مُربَّع وبالعكس. إن المجابهة شاملة وهي ظاهرياً غير قابلة للاختزال.

على أن العلاقة بين المُربَّع والدائرة جُعلِت ممكنة من خلال أن للشكلَين مركزاً واحداً (حتى لو أن هذه النقطة مرئية وغير مُجسّدة) وهما مُتماسان. يُضاف إلى هذا العامل السياقي عامل تداولي. الرمزية الهندية المعروفة جيداً التي تُرجِع الدائرة إلى النظام الكوني والمُربَّع إلى النظام البشري ـ لتشكيل معنى كامل وكافٍ لهذه البنية[16].

4.3.4. استعارة مكنية مُنفصلة (IAD): العبارات المجازية المُسقَطة

تفترض هذه الفئة، لكي توجد، أن المصطلح التشكيلي المُنفصل والغائب يستطيع أن يكون مُستحضَراً بما يكفي من الكثافة

---

(15) أيضاً مدروس بالتفصيل في مكانٍ آخر. انظر: (Edeline, 1964a).

(16) خاصّيتها الجوهرية والحاسمة لبحثنا أنها تعمل بصورةٍ مرئية. لذا تمكّنا أن ندعوها بحقّ ما يجذب النفس إلى مركز الكون (بسيكو- كوسموغرامّ) (G. Tucci, 1974).

لكي يدخل في مُشاركة مع العناصر التشكيلية المُتمظهرة.

على أننا رأينا أن المعايير وأشكال الانتظام التي تُبنْيِن العالَم التشكيلي، مُلازمة للملفوظ، ولا تستطيع أن تُسقِط تحديداتِها خارجَها. وفوق ذلك، هل يمكن أن نقبل توقعاً تناصياً، مُسقَطاً من ملفوظ إلى آخر: إن سلسلة من لوحات الفنان نفسه، ومتوالية من التفاصيل المعمارية يُمكن أن تخلُق هذا النوع من التناص. وضعف علاقات كهذه يجعلها فعالة بصعوبة من دون التدخل الكثيف للتحديدات الخارجية المؤسسة على سيميائيات أخرى (لُغوية أو غيرها)، نظراً لأن هذه السيميائيات تُسقِط ائتلافاً جديداً على العبارة التشكيلية. لكي تظل أمثلتنا مُتقاربة، يُشكل مُربَّع على لوحة قماش، بعنوان «دائرة»، عبارةً مجازية مُسقَطة، مثلما أن تشكيلاً لـ موندريان موثوق بنسبته، لا يتكون إلا من دوائر.

كما نرى، بقدر ما نتقدم نحو يمين اللوحة، يحتاج التشكيل أكثر فأكثر، لكي يظهر كتشكيل، إلى أن يبدل خطابٌ خارجي الخصائص الداخلية للملفوظ: ملفوظ لُغوي، اصطلاح رمزي... إلخ.

5. العلاقة الإيقونية ـ التشكيلية

1.5. وصفٌ عام

كل التشكيلات التي نظرنا فيها تعمل في مستوى واحد: مستوى الإيقونة تارةً، ومستوى العلامة التشكيلية طَوراً. في العبارة المجازية الإيقونية (مثلاً العينان ـ القارورتان)، الإطناب الإيقوني (معرفتنا للنموذج «وجه») هو الذي يساعدنا على أن نلتمس وراء درجة صفر مُدرَكة على أنها إيقونية («قارورة») إن نموذجاً إيقونياً آخر يكوِّن الدرجة المُتصوَّرة («البؤبؤ»). في الملفوظ المجازي التشكيلي (الدائرة ـ المُربَّع عند فازاريللي)، الإطناب التشكيلي (الإيقاع) هو الذي

يُساعدنا على أن نلتمس تراكُب نموذج تشكيلي مُتصوَّر («دائرة»). إذاً يمكننا، في كل حالة من الحالتين، الكلام عن بلاغة مُتجانسة: كل شيء يحدث ضمن المستوى نفسه، ومعرفة الدرجتين، والإطناب يسمحان باعتماد علاقتهما، وهذه العلاقة نفسها.

ثمة، رغم ذلك، تشكيلات تستلزم أن يؤخذ المستويان بعين الاعتبار. ستسمى هذه التشكيلات إيقونية ـ تشكيلية.

لقد جعلها مُمكنةً عملٌ دُرِس أعلاه (الفقرة 4.3.). في ملفوظ ما، لا تستطيع العلامات الإيقونية أن تظهر مادياً بطريقة مستقلة: ينبغي تماماً أن تحقق من خلال علامات تشكيلية، وهذا التَواجُد يميل إلى اتباع قانون ندعوه بالتلازُم.

سنحصل على تشكيل إيقوني ـ تشكيلي في كل الحالات التي تقوم فيها علاقة بين عُنصرين من المستوى نفسه، ولكن يُحصَّل الإطناب فيها من مستوى آخر. لِنَضُع مثالاً. لِيكُن رسم جسد إنسان، رسم مُفصَّل و«واقعي». لنتصوَّر أن الرأس فيه مُمثَّل بمُربَّع. لن يكون في هذا المُربَّع شيء غير عادي في رسم تخطيطي، تحقَّق من خلال تحويل طوبولوجي (هندسي كمي) حيث تتحقَّق مرونة الأعضاء من خلال الزوايا، والأعضاء ذاتها من خلال أجزاء خط مُستقيم. لكن سياقنا يستدعي بالأحرى رسماً، إن لم يكُن دائرياً، فعلى الأقل مُنحني الأضلاع، رسم تشكيلي يتطابق مع المُحدِّدات الفرعية لنموذج «رأس» المُتلائمة مع هذا السياق. نجد أنفسنا إذاً أمام مجاز تشكيلي: مجاز من ذلك الذي يجعل التوافُق ممكناً بين مستقيم أضلاع مُدرَك حسياً، ومُنحني أضلاع مُتصوَّر. غير أن هذا المجاز التشكيلي مُنتجٌ ومُستقبَل من خلال إطناب من طبيعة إيقونية.

اعتماداً على هذه القواعد، يمكننا التفكير بتصنيف تشكيلات إيقونية ـ تشكيلية. ومع ذلك ستكون معايير التصنيف مُختلفة اختلافاً

طفيفاً عن تلك التي استخدمناها أعلاه: إذا كان زوج استعارة مكنية ↔ استعارة تصريحية لايزال صالحاً هنا، فلا ينطبق الأمر نفسه على التضاد ارتباط ↔ انفصال: الدرجتان متصلتان دوماً بالفعل. وهما كذلك بفضل إطناب الملفوظ. هذا الإطناب، حدّياً، ينشط على مستوى مختلف عن مستوى الوحدات البلاغية. وبعبارة أخرى، حين تكون هذه الوحدات من طبيعة تشكيلية، تُحقِّق ارتباطها بفضل ملفوظ إيقوني؛ وحين تكون من طبيعة إيقونية، فإنها تترابط بفضل ملفوظ تشكيلي تترابطان. الحال الخاصة للزوج الإيقوني ـ التشكيلي تضع في الاستخدام أزواجاً من وحدات مُتعايشة قد تُقيَّم أية واحدة منها بالقياس إلى الأخرى. في هذه الحال، الانعكاسية ـ الحاضرة دوماً في التشكيل من حيث المبدأ، لكن يسدُّها السياق ـ تكون مضمونة: نحصل على أثر تأرجُح.

نحصل في النهاية على مصفوفة من أربع خانات.

مكان الربط / صيغة	إيقوني	تشكيلي
استعارة مكنية	ملفوظ مجازي تشكيلي في الإيقونيّـة	ملفوظ مجازي إيقوني في التشكيلية
استعارة تصريحية	مزاوجة تشكيلية في الإيقونية	مزاوجة إيقونية في التشكيلية

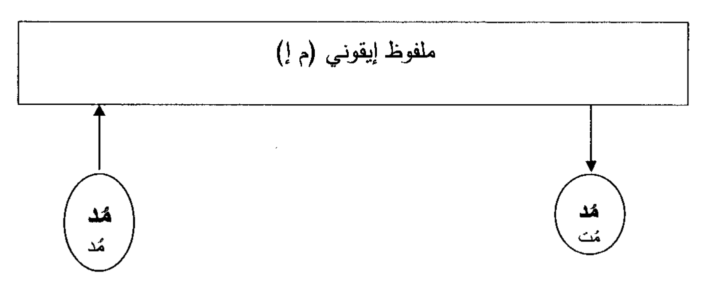
الجدول 11. تشكيلات إيقونية ـ تشكيلية

2.5. تصنيف

عمل هذه الفئات من التشكيلات يمكن أن توضحه ترسيمة حيث يعني (إ) و(ت): نسَق إيقوني، ونسق تشكيلي، ويعني (مُد) و(مُت) : مُدرَك ومُتصوَّر، و(م): ملفوظ.

1.2.5. عبارة مجازية تشكيلية في الإيقوني

تأتي الوحدتان من المستوى التشكيلي، وهما قابلتان للاستبدال استناداً إلى إطناب من طبيعة إيقونية.



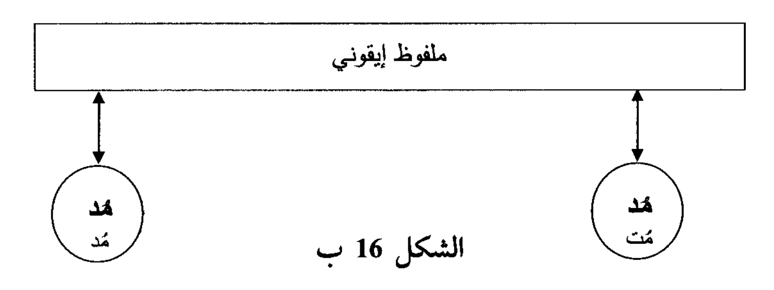
الشكل 16 أ

مثال يُحرِّك المُتغيِّر «شكل» للعلامة التشكيلية: رَجُلنا برأسه المُربَّع الذي رسمناه تواً. ومثال يُحرِّك المُتغيِّر «لون»: عندما ابتدع «لولو»، في سلسلته المصوَّرة التي بطلتُها يوكو تسونو، فتاة شابة قادمة من كوكب «فينيا»، أعطاها كل ملامح فتاة أوروبية، لكنه يُبرقش جلدَها بالأزرق. أكيد أنه يحاول من خلال ذلك أن يقترح علينا نموذجاً جديداً «نبيذي» متضمناً مُحدِّداً فرعياً /أزرق/، لكن القارئ لا يستطيع إلا أن يتأرجح بين التعرف على هذا النموذج الجديد والقراءة الإنسانية ـ المركزية، البلاغية. الـ /أزرق/ (مُد مُد) مُدرَك إذًا في توتره مع /لون لحم/ (مُد مُت)[17].

(17) يمكن أن نأخذ بنموذج البرهنة نفسه بصدد تمثيل بعض الآلهة الهندوسية، حين يجهل القارئ الأوروبي الدلالة الدينية لتحويلها اللوني. والعملية تُجعَل ممكنة بوضوح من خلال ظاهرة يمكن أن نُسمِّيها مُتمادِّية. ونحن نهدف هنا أن نُواكِب في كلّ مكان ثلاثة مُكوِّنات مُتمادّة: الشكل، واللون، والنسيج. هذه المُكوِّنات هي إذاً مُتضامّة بشكلٍ كامل؛ فإذا أُخذ كلُّ واحد منها معزولاً، فهو تشكيلي وبوجهٍ عام غير كافٍ ليخلُق الإيقوني، نظراً إلى أن هذا الأخير يُولَد من تراكُبها. ويغدو ممكناً معالجة مُكوِّن تشكيلي ما، مع عدَم مسّ=

2.2.5. مزاوجة تشكيلية في الإيقوني

لتوضيح حالة هذا الشكل من الاستعارة التصريحية ـ حيث يرتبط كيانان تشكيليان بعلاقة بلاغية من خلال أثر إطناب إيقوني ـ يمكننا تخيُّل الرسم الآتي. موضوعه إنسان، مما يضمن إطناباً إيقونياً؛ خصوصاً وأن العينين، والأُذنين، والذراعين، والرِّجلين يجب أن تكون متشابهة ومُتناظرة. وإذا لم يحترم الرسام هذا التناظر إلا جزئياً، ورسم مثلاً إحدى الرِّجلين بالأحمر والأخرى بالأخضر، فإن الإطناب الإيقوني (عبارة إيقونية) سيُجبرنا على أن نعُدّ هذه المُزاوجة لكيانين تشكيليين مزاوجة ملائمة (شاطئ أحمر، وشاطئ أخضر، هما حيناً مُد مُد، وطَوراً مُد مُت) وعلى تأويله/ مثلاً، كدالة على تكامُل الرِجلين أكثر من تشابههما.



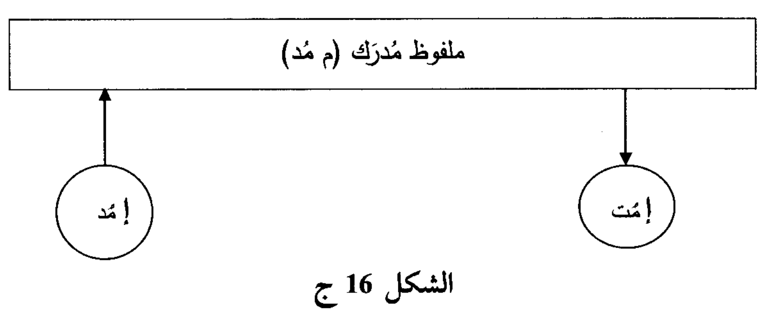
الشكل 16 ب

3.2.5. مجاز إيقوني في التشكيلي

هنا، تجانُس العبارة من طبيعة تشكيلية (ع ت). إنها الحال في

= المُكوّنات الأخرى، ومن دون الشروع المُفرِط في الإطناب الإيقوني: إذاً الأمر يتّصل تماماً بعملية إيقونية - تشكيلية. ولْنُلاحظ أن في اللسانيات، الواحدات المُتمظهرة يستبعد بعضها بعضاً بالتبادُل: لا يمكن أن نرصد ظاهرتين على النقطة نفسها من السلسلة. الخطوط المُميِّزة هي وحدها المُتماذّة، لأنها افتراضية. مما يسمح ببلاغة مؤسسة على هذه الخاصية (انظر: فصل «التحويرات» في البلاغة العامة من هذا الكتاب، ومثل مُقلِّد اللُكنة الألمانية الذي يحذف الصوت المجهور من /che fous téteste/).

كل الإيقاعات التي هي الإفريزات، وتسلسلات تيجان الأعمدة في أروقة الدير... إلخ. وحتى لو كانت العناصر المُكرَّرة من طبيعة إيقونية، فإن نظام تكرارها تشكيلي (على الأقل إذا لم يُسوِّغه نموذج إيقوني، كما هي الحال في تمثيلات أم أربع وأربعين، والأعمدة الفقرية، وإشعاعات الدراجة والأفواج). لئن ولّد مجموع من تيجان الأعمدة إيقاعه من تكرار أشكال بشرية، وأنه في مكان ما من التسلسل يظهر شكل حيواني، فنحن على حق بأن نرى فيه استبدالاً إيقونياً، يخلق علاقة مدارية بين الحيواني (إ مُد) والإنساني (إ مُت).

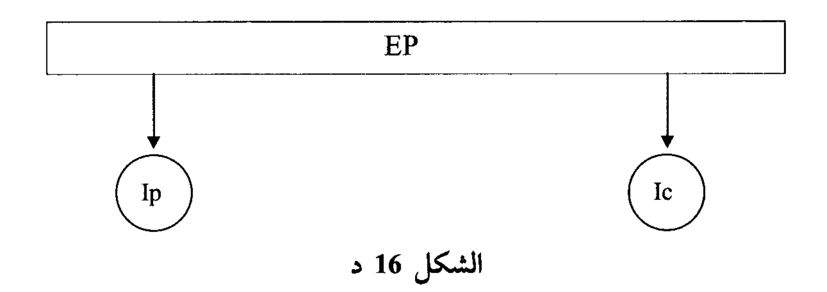


الشكل 16 ج

4.2.5. مُزاوجة إيقونية في التشكيلي

لا شك في أن الأمر يتعلق هنا بالتنسيق الأكثر اعتياداً في الرسم الغربي. سنُحلِّل لاحقاً النظم التشكيلي، والتذكير... إلخ، انطلاقاً من أمثلة هوكوزي أو بيرِنّ (انظر: الفصل التاسع، الفقرة 4). ومن دون أن نستبِق هذه التحليلات، نصف بسرعة العمل الأخير المذكور: يتصل الأمر بمنظر يمثّل معاً هضبة ريفية وفي الأسفل مُجمَّع حضري مُكوَّن من مصانع ومساكن. الملمح الملحوظ للمُجمَّع هو المهيمِن أصفر الذي يُوحِّد الهضبة والأبنية. لا بلاغة طوبوغرافية هنا: يمكن أن تكون البيوت صفراء! لكن أقوى مُهيمنة لونية تقود، استناداً إلى قانون التلازُم (انظر الفصل الخامس، الفقرة 4.3.)، إلى

طرح افتراض نموذج إيقوني وحيد. والحال أن لهذا النموذج استقراراً ضعيفاً. يتكوَّن التأرجح هنا بين هذا النموذج الإيقوني الذي لا اسمَ له، وزوج النموذجين المُستقرَّين في موسوعتنا والمقدَّمين قصداً على أنهما متناقضان: مدينة وطبيعة، مُقارَن بينهما هنا بطريقة مُتناظرة (إ مُد إ مُت حيث المُتغيِّر مُد هو حيناً المدينة، وطوراً الريف). هذه المُقارنة جُعلت ممكنة من خلال الشمول اللوني (ع مُد)[18].



الشكل 16 د

6. مؤثّرات وتصنيفات

1.6. ظاهرة الجو الشعوري

كل تشكيل يولِّد أثراً. حتى إن التشكيلات حُلِّلتْ وصُنِّفت في أغلب الأحيان عن طريق هذا الأثر. لكن الخطوة التي اتبعناها منذ

(18) إن تحليل الموجة الكبرى لـ هوكوزي (الفصل التاسع، الفقرة 2.3. من هذا الكتاب) يلفت انتباهنا إلى ظاهرة أخرى: يمكن للفنان أن يستخدم بين الكيانين المُتزاوجين (هنا البركان والموجة الكاسحة) حدّاً متوسّطاً بمثابة وسيط: إنه الدور الذي تلعبه الموجة الثانية التي شكلها بالضبط في منتصف المسافة بين حدّين مُتعاكسين، والواقع مع ذلك بينهما. ومن الصعب تقرير إن كان الأمر مُتعلّقاً بِمُساعد بصري يسمح بقيادة القراءة، أم بكيانٍ وظيفي موجّه لتسجيل أطوار سيرورة تحويل. علماً أن تعارُض البحر والجبل موضعٌ أبديّ لفن الرسم الشرقي، ونحن نميل بالأحرى إلى الافتراض الثاني.

بداية أعمالنا في البلاغة كانت مختلفة دوماً: تجنُّب الحديث عن المؤثرات التي يُمكن الاستيهام حولها، قبل أن نصِف المُعطيات الموضوعية التي تقوم عليها ظاهرة الأثر أو، كما سميناه قبل، الجو الشعوري (Groupe μ, 1970a: 145-156).

إنتاج الجو الشعوري ظاهرة معقدة بالتأكيد! إنها ظاهرة نفسية، وبالتالي فردية، تقوم في الآن نفسه على بنية أسطورية جماعية ـ الثقافة ـ وعلى مثير سيميولوجي مُحدّد: التشكيل وما يُحيط به. ظاهرة لاتنفك تتعقد إذا أدخلنا أيضاً حُكم القيمة؛ الذي يتراكب مع وصف الأثر إلى درجة أنه يغدو غير قابل للانفصال عنه. وإذا رغبنا في أن نجعلهما مُتميزين بوضوح ـ وهذا هو موقفنا، سيكون علينا قبول أن بين البنية السيميائية وحُكم القيمة مُتغيرات عديدة تنزلِق، كما بين الحصاة والحساء التي يدّعي أنه سحبها منه طباخ مشهور[19].

هي ظاهرة مُعقدة إذاً. ولكن علينا أن نتناولها من دون أن نمارس هذا الهروب إلى الأمام المُكوِّن غالباً جداً، لِلُغة نقد الفن ومُتغيراته المُنافقة، التي أتينا عليها في الفصل الأول من كتابنا.

لئن لم نستطع بداءة أن نُجيب عن سؤال «ما أثر صورة تشكيلية؟»، فعلى الأقل نستطيع أن نتناول الجو الشعوري كمجموعة من الظواهر المتميزة بوضوح والمُتراتبة. وهكذا في وسعنا أن نُميز ثلاثة مستويات في إنتاج الجو الشعوري:

1 ـ الجو الشعوري النووي. هو الذي تُنتجه بنية التشكيل ذاتها. يمكن أن نتصوَّر بالفعل تشكيلاً فارغاً، لا يوجد إلا كبينيةٍ خالصة،

---

(19) هذا ما لم تكن تريد أن تراه البنيوية الظافرة، المتعجّلة في الاعتقاد بأن بعض الأشكال التي كانت مؤهّلة لوصفها هي الأساس ذاته لكُل قيمة جمالية (انظر: Groupe μ, 1977a: 193-200).

من دون أن تُفعّلها أية مادة. طبعاً هذا التشكيل المسمى نووياً تشكيلٌ نظري بحت. إنما علينا النظر فيه: بديهي أن عملية حذف لا يمكن أن يكون لها نفس أثر عملية ربط، أو استبدال.

2 ـ الجو الشعوري المُستقِل. هو في نفس الوقت وظيفة للجو النووي ولطبيعة المواد المستعملة لتحقيق التشكيل؛ في (Groupe μ, 1970a: 150-151) كنا نأخذ مثال استعارتَين اقترضت إحداهما مُفرداتها من اللغة السوقية، والثانية من اللغة التقليدية. في المجال التشكيلي، مثلاً، يعتمد أثر تشكيل ما على التمثيل الثقافي لما يُؤثر فيه التشكيل: الأشكال، والألوان، والنُسُج، ليس لها القيَم نفسها، وبدرجة أقل مثل هذا الشكل الخاص، أو هذا اللون، أو هذا النسيج. مثل هذا التأثير المستقِل هو أيضاً طراز منوال، من دون وجود واقعي: يُعتبَر التشكيل بالفعل معزولاً (ومن هنا اسم «مُستقِل»)، ومن دون سياق، بينما لا يمكن أن يُبدَع تشكيلٌ ما، حدّياً، من خلال خطاب. إذاً علينا أن نُدخِل مستوىً ثالثاً هو:

3 ـ الجو الشعوري التكويني (synnome) الجو الشعوري التكويني هو وحدَه واقِع، والآخران لا يُوجدان إلا بالقوة. إنه في الوقت نفسه وظيفة بنية التشكيل، والمواد التي تُكوِّنه، والسياق الذي يندرِج فيه.

طبعاً على ظاهرة التأثير هذه أن تكون منظوراً فيها على حِدة بالنسبة لكل نموذج من النماذج الموصوفة. ومع ذلك يجب التريث والتمعن بشأن ظاهرة عامة جداً، آتية من المستوى النووي بِحكم أنها تستغل العلاقة المُدرَكة ـ المُتصوَّرة: إنها ظاهرة التوسُّط.

2.6. التوسُّط

تُقيم إدراكاتنا، في ميلها إلى خلع الطابع السيميائي على الكون، أزواجاً من المُتعارضات. هذه الخطوة البنائية تستقطِب

المُدرَك وفق عدة مَحاوِر. نميل إلى الاعتقاد بأن هذه المُتعارِضات التي نُميِّزها في المُدرَك، تأتي منه: هي موجودة في الطبيعة ونحن نكتفي باستخلاصِها منها[20]. وفي الواقع، المُدرَك نفسه يُقدِّم نفسه تماماً لتحليل ما بمُفرداتٍ انحلالية، بحكم أن المُتعارضات واقعة دوماً على محورٍ دلالي واحد: في الوقت الذي نستخلِص أزواج المُتضادات سنشتق أدوات توحيدها، أو إذا شئنا، توسُّطها. يمكننا، بالقياس إلى مشهد طبيعي، أن نختار قراءة تخلع الطابع الدلالي إلى حد أقصى، أي تبسُط على مد النظر شبكة الثنائيات التي تصِفه. على العكس، يمكننا أن نغمز بعينين، وإذ نتخلّى عن عدد كبير من الاختلافات، أن نُفضِّل المزيج المعقد. هكذا تتعارض القراءة الجماعية مع القراءة الوحدوية: لكن الأولى يمكن أن تُزوِّد بصورة للكون مُقطَّعة جداً، مُجزَّأة للغاية، بينما الثانية قد تبدو عديمة الشكل ومُرتبكة. ويتِم اختيار نموذج القراءة بحسب معايير تبقى قَيْد التحديد، وهي بلا شك من طبيعة نفسية وتداولية.

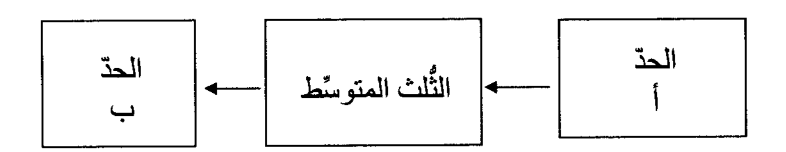
تفحَّصنا في مكانٍ آخر (انظر: Groupe µ, 1974a) مُختلف وسائل التوسُّط من خلال الخطاب البلاغي والخطاب السردي على حد سواء[21]. وهنا نُقدّم فكرة أنه يُمكن أن يوجد توسُّط مرئي، سنحاول أن نستخلِص صيَغه المُختلفة. لكن منذ البداية، علينا ملاحظة أن لسيرورة التوسُّط انعكاساً على الجو الشعوري العام.

(20) هذا يُدقَّق في المجالات كلّها، وليس فقط في المرئي: الشهواني والرومانسي، الموجات والكروات الدموية، الدائرة والمُربَّع، القديس جرجس والتنّين. خلال عرض برنامج حديث في الـ BBC، صرّح أعزبُ أن النساء يُقسَمن إلى مجموعتين: نموذج جرجس، ونموذج التنّين...

(21) لقد دُرسَت سيرورة الوساطة جيداً في أعمال كلود ليفي ستراوس. ويُحاول ج. سونيسون أيضاً أن يؤقلِمه مع المجال المرئي.

وبالفعل، التوسُّط بحسب الحالة، يؤكّد أو يفرِض ترابطاً في الملفوظ. وهكذا فكلّ توسُّط مُبهِج، لأنه يُحيِّد الثنائيات.

بإمكاننا إذاً أن نكتب الصيغة العامة لسيرورة التوسُّط:



الحد الثالث الوسيط هو مزيج يأتي بطريقة ما من الحدَّين أ وب (هذا هو اللا متغير). سنجده من جديد في الميادين المُختلِفة حيث تُطبَّق البلاغة ـ لكن يجب أولاً تحديد أن صِيَغاً مختلفة من العرض ممكنة، أياً كانت السيميائية التي نجد أنفسنا فيها. في بعض الأحيان تظهر العناصر الثلاثة؛ وأحياناً يظهر الحدّان المُتعارضان وحدهما، نظراً لكون الحد الوسيط ضمنياً؛ أخيراً وفي بعض الأحيان الحد الثالث الوسيط وحده ظاهر ويتضاعف ساعة القراءة[22].

غير أن كل سيميائية تفرض خصائصها على السيرورة، ولا تخرج السيميائية المرئية عن القاعدة. الاختلاف المُشار إليه أعلاه بين السيميائيتين (تزامن ↔ خطية) هو أصل مثل هذه الخصائص. لقد تمكنا، في اللساني، من ملاحظة استراتيجيات نصية كالـ «التوسُّط المُتأخر» (هو وضع حقلين سيميائيين في علاقة بلاغية، لكنه لا

(22) أهمية المسألة تتعدى كثيراً الإطار البلاغي، لكنها تعني إنتاج المعنى ذاتَه. فإذا نحن، حين نُدرك ثلاثة حدود، اثنين منها مُتعارضان، بحثنا بنشاط عن جعل الثالث في موضع الوسيط، كما أشرنا أكثر من مرّة (انظر: أعمال ثورلمان وسونيسون)، فذلك لأن البنية الثلاثية T1-TM-T2 هي الترسيمة الأعمّ لتوليد المعنى. وحتى التضادّات الجبهية غير المُفكَّر فيها ظاهرياً في السياق، هي كذلك من خلال المحور الدلالي الذي تتعارض عليه، لكنه المُشترَك في ما بينها.

يتحقق إلا لاحقاً، بفضل آلية واصلة ـ استعارة في أغلب الأحيان ـ تفعل فعلها بعد تكوين الحقلين) أو أيضاً «التوسُّط التدريجي» (انظر: Groupe μ, 1977). طبعاً ليست هذه الاستراتيجيات ممكنة في رسالة إيقونية، حيث يؤثّر التوسُّط بالتزامن مع تكوين عناصر الملفوظ.

إن مختلف النماذج المرصودة هي ممثلة لاحقا باختزال.

1.2.6. تحويل التوسُّطي

رأينا، في المجال الإيقوني، أن الصورة المرئية تحتفظ، من خلال تحويل، بشيء من الذات والموضوع (الفصل الرابع). تحويل يطرح الصورة نفسها كوسيط بين مُنتجها ومنوالها. الأمثلة عليها هي أساليب الفنانين الخاصة، وأسلبة المدرسة. فتحويل يؤُثّر في الخصائص العامة للوحدات البنيوية[23].

2.2.6. التوسط التشكيلي

نستهدف هنا التوسطات التي تُبنينُ الأعمال الفنية غير التصويرية. يمكننا الحصول على توسطات من خلال التجاور (الماندالا)، والتركيب (la Sergel Torg)، والانتقال (فازاريللي)، ومن خلال لون وسط أو مُتمِّم (موندريان).

3.2.6. التوسط الإيقوني

يمر هذا التوسط عبر النماذج الإيقونية. إنه يُدخِل كفاءتنا المعرفية، التي تظهر بالقدر نفسه في المدلولات اللسانية وفي النماذج الإيقونية. إذاً يمكن للتوسط أن يكون علاقة منطقية، نُسقِطها على الملفوظ. وهكذا نستطيع أن نرى فيها علاقات سببية، وتشابُهاً، إلخ.

(23) خلافاً لنماذج أخرى من التوسُّط، لا تربط منطقتين للصورة.

مثال السببية هو حركية السرد، خصوصاً في عبارات غير بلاغية: صورة تُمثّل جيشاً وقلعة سُرعانَ ما يُؤولها المُشاهِد المُطّلِع على العادات العسكرية، بحادثة غزو.

4.2.6. التوسط الإيقوني ـ التشكيلي

إنه من دون شك النموذج الذي نصادفه أكثر اعتياداً في الرسم التشكيلي. فهو يستخدم حداً توسطياً تشكيلياً خالصاً (أي لا يتطابق مع نموذج إيقوني) ليوحد كيانين تشكيليين أو بالعكس. إذاً هذا التوسط يُحرض أثر معنى على الكيانات المُتوسطَة. هذه البنية لا تخلو من تماثل مع ما نعرفه في البلاغة اللسانية باسم توازٍ صوتي ـ دلالي وباسم تحوير الكلمة. يمكن أن يكون الحد التوسطي نسيجاً، ولوناً، أو شكلاً (هوكوزي (Hokusai))، هذا يمكن أن يكون محيطاً (كلي (Klee)، إيشير (Escher))، ويمكن أن يكون هذا أيضاً كما رأيناه، الـ «فراغ»، الفضاء غير المليء في الرسم الصيني.

3.6. تصنيف التشكيلات والمصطلحية

1.3.6. قد نندهش مما تعجُّ به البلاغة اللسانية من أسماء دقيقة جداً لتحديد التشكيلات، بينما لا نلاحظ شيئاً يشبه هذا في المرئي. لقد استخلصنا بصعوبة نحو عشرة مصطلحات تقليدية إلى حد ما، ومُتلقّاة نوعاً ما ـ مثل نور ـ ظلّ، كاريكاتور، خيال الشخص...، وقابلة لتأخذ وظيفةً في لوحة مُنتظمة من التشكيلات. ومع ذلك ليس لها الحيادية الحسَنة التي يُسندها أصلها الإغريقي إلى الهجاء الساخر، واللاتجاوُب(*) (anantapodose)، والتعلق المعنوي. وعلى العكس،

(*) يعني هذا المصطلح في البلاغة أن الطرَف الثاني في المُماثلة أو المُشابهة لا يتجاوب مع الطرف الأول، وهو بعكس التجاوُب (anantapodose).

تأتي من استخدامات متنوعة ومُراقبة قليلاً، مما يؤدي إلى أننا نادراً ما وجدناها مُعفاةً من جو شعوري يلتصق بها: الكاريكاتور مُرتبط آلياً بالسخرية أو بالهُزء، شبح السِر الخفي... إلخ. بديهي أننا لو حصل أن استخدمنا هذه المُصطلحات، على سبيل المثال، فيجب أن تُعتبر مُعقمة كلياً.

لكن علينا غالباً، بغية تحديد التشكيلات، اللجوء إلى توصيفات تقنية قد تكون ثقيلة قليلاً كما لو أننا نستخدم، بدل «الاستعارة» (اللسانية)، الإطناب «عبارة مجازية تُحصَّل من حذف ـ إضافة وحدات دلالية». نأسف لهذا الانعطاف الذي أوجبه وصف تقني. لكن كان يبدو لنا بشكل عام أضمن من التطبيق التعسفي للمُصطلحية اللسانية على المرئي. هكذا سنرى أن ظواهر وصفناها غالباً بأنها «استعارات مرئية»، تتأتى من آليات متنوعة إلى حد لا مصلحة لنا في تزيينها بمصطلح يوحّدها بطريقة خادعة[24].

على أية حال، ينبغي أن نُشدد مرة أخيرة وبصرامة على أن التصنيف ليس غاية البحث: غاية عملنا هي توضيح الآليات العامة.

2.3.6. يبقى شرعياً مع ذلك أن نتساءل لماذا لا يوجد أي تصنيف للتشكيلات المرئية.

يُمكن أن يُشرَح هذا النقص من خلال حقيقتين، الأولى من

---

(24) غير مهِم القول مع فراسينو (1969) إن الاستعارة إذا كانت في البلاغة اللغوية «ملكة المجازات»، فالكناية هي الملكة في البلاغة المرئية (نظراً إلى أن لهذه الكناية سبعة تنوُّعات. والرقم جميل: الشخصية بدل الفكرة، والأثر بدل السبَب، والشيء بدل المجموعة الاجتماعية التي تستعمِله، والمحسوس بدَل المُجَرَّد، والصورة بدَل الشيء). استطاع هذا النوع من التمييز البيِّن أن يكون مُثيراً في وقت من الأوقات (ونعرف الدور المؤسِّس الذي لعبته معارضة جاكوبسون بين الاستعارة - الكناية الهشّة مع ذلك)، ولكنه يمكن أن يكون منبع تعطُّل إبستيمولوجي.

طبيعة تاريخية اجتماعية، والثانية من طبيعة أكثر سيميائية.

لقد وظَّف التقليد الغربي كثيراً من التفكير في الاتصال اللغوي. منذ العصور القديمة، كانت اللغة وحدها هي التي تستطيع أن تُعبِّر عن حقيقة الوجوذ والعالَم (انظر: Eco, 1987, 1988). في العصور التالية، اتسع تثمين العمل حول اللغة المُلقى على عاتق كُتّابٍ أو فلاسفة. أما الصورة، من جانبها، فكانت تُعاني لأنها نابعة ـ في ما يبدو ـ من عالَم المحسوس. لم تكن قادرة على أن تمنح نفسها الشرعية ذاتها، وكان لا بُد للعمل في المادة المرئية من أن يكون متروكاً للفنانين اليدويين، والصُّناع. وفي وقتٍ متأخر جداً ـ في عصر الأنوار، الذي حاول أن يمنح كرامةً للفنون الميكانيكية ـ بُدِئَ بأخذ الصورة المرئية على محمل الجد. غير أن عصر بروز البورجوازية الذرائعية هذا هو أيضاً الذي يقضي نهائياً على التفكير البلاغي (انظر: Florescu, 1973). المصطلحية التي كانت تأخذ مكانها حينئذٍ تدل على تقنيات ـ وقائع مُعقدة وتجريبية؛ أو تأثيرات مُحدَّدة متّحدة مع آليات مُختلفة لكنها مرتبطة بالاستخدام الاجتماعي نفسه، أو أيضاً تأثيرات عامة جداً مُرتبطة بلحظات تاريخية. تقنيات: الإلصاق، التنقيطية، الصورة الظلية... إلخ؛ استخدامات اجتماعية: الكاريكاتور، الدعاية... إلخ. لحظات تاريخية: الانطباعية، الواقعية المُفرِطة... إلخ. طبعاً لا تملك أية فئة من هذه الفئات التعميم نفسه الذي تملكه الأسماء التي تدل على التشكيلات اللسانية.

السبب الثاني يمكن أن ينحدر من خاصية المرئي نفسها. والصورة في الواقع، وإن كانت القدرة على التجريد والتعميم تجعلها ممكنة، لا تسمح بالشروع في هذه العمليات من التجريد والتعميم بطريقة اللغة نفسها، كما ذكّر كيبيدي فارغا (Kibédi Varga) (1989, 1990).

لنستخدم مثالاً آخر سبقَ شرحُه: لو قلتُ عن سيدة «لها عُنق إوز»، أركز الانتباه تماماً على الطابع الممتد والدقيق لعُنقها. سيكون في وسعنا جيداً أن نأخذ بالحُسبان هذا الطابع في رسم. لكن الأمر لن يتعلق حينئذٍ بعُنقِ «إوز». لن يتعلق بـ «إوز» إلا إذا أضفتُ إليه ريشَه الذي استُبعِد عن تمثيلي له في التعبير اللساني، مع الأثر المُثير للسخرية الذي يتضمنه هذا التمثيل.

يُظهر هذا المثال أن من المستحيل تقريباً وصف بنية صورة مرئية بتجريد المادة التي تُفعّله. يتطلب تصور التأثير بشكل مستقل عن هذه المادة (وهذا ما نسميه الجو الشعوري النووي) جهداً نَمْذجياً كبيراً. لكن إذا كان من الصعب الرجوع إلى الجو الشعوري النووي انطلاقاً من مجموعة تأثيرات مُستقِلة، فقد ينطبق الأمر نفسه أيضاً على اللساني قبل أرسطو. إن واحدة من مُهمات السيميائية المرئية اليوم هي فصل البُنى (العامة) عن التأثيرات (الخاصة).

الفصل السابع

البلاغة الإيقونية

1. البلاغتان الإيقونيتان: بلاغة النموذج وبلاغة تحويل

1.1. مخطط

من بنية العلامة الإيقونية تُستخلَص قوانين بلاغتها.

البلاغة هي علم الملفوظات المُتنافرة دلالياً أو المُتحولة، سنتمكن من مصادفة هذه التحويلات البلاغية على محورَين من المحاور التي تربط عناصر العلامة الإيقونية: محور الدال ـ النموذج، ومحور الدال ـ المرجِع. لماذا محوران فقط؟ لأنه ينبغي حتماً الانطلاق من قُطْب الدال: هذا الأخير يُحرِّض علامة إيقونية تكوِّن «درجة مُدرَكة حسياً» قابلة لأن تُعَدَّ، لأسباب سياقية (الائتلاف الدلالي الإيقوني)، اللاملاءمة هذه تُفضي إلى إعادة قراءة: نصل درجة مُدرَكة بدرجة مُتصوَّرة تتطابق مع نتاج إعادة القراءة. إن قرن الدرجتين (المُدرَكة والمُتصوَّرة) أساس القراءة المُضاعفَة ـ مُتعدِّدة المعاني ـ التي هي القراءة البلاغية.

إذاً لا يمكننا النظر في البلاغي إلا على محوري الدال ـ

النموذج (محور التعرُّف) ومحور الدال ـ المرجع (محور تحويل). وهكذا سنُقاد إلى تقسيم بلاغة العلامة الإيقونية إلى بلاغة تعرُّف أو «بلاغة تصنيفية»، وبلاغة تحويل أو «بلاغة تحويلية».

يمكن أن يكون هذا التصنيف مُدقَّقاً بأن يأخذ بعين الاعتبار تعقيد الآليات التي تسمح بتعرُّف وحدةٍ إيقونية (انظر: الفصل الثالث، الفقرة 4.3.). كل وحدة هي، كما سوف نتذكر، نقطة تلاقي حُزمة من التحديدات التي تسمح بالتعرُّف عليها، بينما هي نفسها تشكل جزءاً من حُزَم تُتيح هي نفسها، بالتبادل، تعرُّف وحداتٍ أخرى.

تُصنَّف هذه التحديدات في خمس فئات، أعيدت في الجدول الثاني عشر اللاحق. وهي في إطناب قوي بعضها بالقياس إلى بعضها الآخر، حيث إن انزياحاً في عملٍ مُحدِّد منها يمكن أن يُخفِّضه بسهولة عمل الأربعة الأخرى. هكذا سيسمح جدول التحديدات بتمييز مُختلَف الجهات لظهور التشكيل البلاغي.

محددات	داخلية	خارجية	
		متزامنة	متعاقبة
	خصائص عامة	انتظام أكبر تبعية تنسيق	انتظام مسبق
بلاغة	تحويلية	تصنيفية	

الجدول 12. تقسيمات البلاغة الإيقونية

في هذا الجدول، يتطابق العمود الأيمن مع البلاغة التحويلية، التي تُغيِّر الخصائص العامة للعلامة التي تم الحصول عليها من تحويلات؛ ويتطابق العمود الأيسر مع البلاغة التصنيفية، التي تُغيِّر العلاقات بين النماذج، والنماذج الفرعية والنماذج العُليا. سيُفيد

الجدول كدليل قراءة في الصفحات اللاحقة. وسننظر أولاً في الانزياحات التي تظهر في التحديدات الخارجية، في حال الصور المعزولة (الفقرة 2 و3). هذا العرض سيقوم بالتتالي على التشكيلات الناتجة عن اضطراب في علاقات التنسيق، المدروسة سابقاً («لا تنسيق»)؛ ثم على تلك التي تنتج عن اضطراب علاقات الاتباع («لا تبعية»). لن نُسهب في التحديدات الخارجية حين تعمل في الصور المتوالية (سينما، قصص مُصوَّرة، سلسلة ملصقات... إلخ)، حيث يحمل التنسيق المُسبَّق مُلحقاً هاماً من الإطناب. سنتناول أخيراً الانزياحات التي تُغيِّر الخصائص العامة للعلامة الإيقونية (الفقرة 4). وسنُحدد كل عائلةِ أمثلةٍ باسمٍ خاص، يُحدد توضيحاً على درجة عالية من الدلالة (آرسيمبولدو، «العملاق سيكلوب»): مثلما رأينا، من الخطير استخدام مصطلحات مثل «استعارة»، أو «مجاز مُرسل»، ومن المزعج اللجوء الدائم إلى عبارات مُطنِبة مثل «تشكيلات تراتبية غير قابلة للعكس».

2.1. قواعد الاشتغال

1.2.1. بلاغة النموذج

يمكننا القول، في تقريبٍ أولي، أن كل ظهور يُرجِع إلى نموذج، ولا يتطابق مع هذا النموذج، هو ظهور بلاغي.

يُثيرُ مثلُ هذا الاقتراح سلسلة من المشكلات: (1) هل يشكل النموذج مجموعاً مُستقراً من السمات الملائمة؟ مثلاً، هل رأسٌ مُمثَّل يتضمن بالضرورة عينين، وأنفاً، وفماً، وأُذنَين؟ وهل ينبغي أن يُعدَّ كل تمثيل للرأس غير مُتطابق مع هذا المنوال مُنحرِفاً؟ هذا المشكل تم التوصل إلى حلّه جزئياً في الفصل الرابع، فقرة 4 (2) ما الذي يسمح، انطلاقاً من دال ما، بتعيين نموذج قد يصبح هذا الدال

التمظهرَ المنحرف أولاً يقود مفهوم التطابق بالأحرى إلى تطوير نموذج جديد في كل حالة؟ هكذا سنأخذ بالحسبان خاصية الدال الجديد، وربما يكون أكثر اقتصاداً من افتراض نموذج ظاهر بشكلٍ غير كامل.

تجِد هاتان المُشكلتان حلهما إذا استعنا بمفهوم الائتلاف الدلالي، الذي لا غنى عنه في كل نظريةٍ بلاغية. لقد سبق أن ذكَّرنا به (الفصل السادس، الفقرة 3.2.)، البلاغة لا توجد إلا في ملفوظات كاملة، ولا توجد في علامات معزولة. الملفوظ هو الذي يُزوِّد بالقاعدة الائتلافية، وعنها ستنفصل العناصر غير الملائمة.

ها هو مثال محسوس عن هذه الآلية. لِتكن رسالة مقروءة كمجموعة شخصيات في وضع «الصورة العائلية» التقليدية، التي تُكوِّن نموذجاً مُستقِراً: يتعلق الأمر بغلافٍ حققه أندريه فرانسوا لواحد من أعداد (*Nouvel Observateur*) مُخصَّص لموضوع العائلة. يُلاحظ أن لبعض هذه الشخصيات ـ تلك التي نُميّزها كـ «أبوَين» ـ في مكان الرأس مجرد دائرة بيضاء. في سياقاتٍ أخرى، يُمكن أن يُرى في هذه الدائرة البيضاء رأس من دون أن تكون المسألة مسألة بلاغة؛ هذه هي حال النقوش الأثرية في المِبْولات العامة، أو في لُعبة المشنوق، التي تختزل الجسَد إلى خمسة خطوط مستقيمة. لكن في سياقنا، يظهر انتهاكٌ للائتلاف الدلالي: التعرُّف على نموذج «جسَد الإنسان»، المُتاح من خلال مجموعة من التحديدات، يتركنا ننتظر ظهور النموذج «رأس الإنسان»، الذي لا يقتصر على المحدد / دائرية/ ، لكنه يتضمن أيضاً مُحددات «العينين»، و«الأُذنَين»، و«الفم». . . إلخ.

للسياق بهذه الطريقة دور ثلاثي، متزامن مع اللحظات الثلاث (المتزامنة) لفك الرموز البلاغية. هذه اللحظات هي:

1. تحديد درجة مُتصوَّرة (هنا نموذج «رأس»، على قاعدة عنصر غير مُتغيِّر (هنا / دائرية/ وإطناب (هنا العناصر التنسيقية: «جسد إنسان» ـ «مجموعة أجساد إنسانية»).

2. رصد عدول الدرجة المُتمظهِرة (المُدرَكة) بالنسبة إلى السياق.

3. قَرن الدرجة المُتصوَّرة والدرجة المُتمظهرة (إعادة التقييم). وهو يتمثّل في التماس دال للنموذج، دال مُطابق لقواعد تحويل المُطبَّقة بشكل عام في السياق. كنا ننتظر هنا أن تُعطي هذه تحويلات خلفية ليست بيضاء ومُحددات مُتطابقة على الأقل مع «أنف»، و«عينين»، و«فم». المسافة التحويلية بين الدال المُدرَك حسياً والدال المُتصوَّر مُصاغ من جديد لاحقاً بمصطلحات الجو الشعوري (انتقاص رأس الأبوَين. . . إلخ).

تتضمن البلاغة التصنيفية، كأية بلاغة، عمليات، ومُعامِلات.

هنا، المُعامِلات هي النماذج والمُحددات. العمليات هي، تقليدياً، حذف (كما في المجموع المُحتفَظ به)، وإضافات، وحذف ـ إضافات أو تبديلات[1].

2.2.1. بلاغة التحويل

الدرجة صفر من الرسالة البلاغية يُقدِّمها، هنا أيضاً، قانون

---

(1) يمكن أن تُخلَط هاتان العمليتان الأخيرتان حقاً، فنظراً إلى أن تحويلاً لتبادل ليس إلا نوعاً خاصاً من الاستبدال، حيث تتواجد العناصر التي يحل واحدُها محلّ الآخر في النموذج، ومنذئذٍ عليها أن تظهر فورياً في الملفوظ. فإذا تقاربت هاتان العمليّتان في الحال المرئية أكثر من تقارُبهما في حال الملفوظ اللساني، فذلك لأن هذا الأخير خطيّ، والملفوظ الإيقوني فضائي.

الائتلاف الدلالي. إنه تطلّب تطبيق موحّد للتحويلات على كُل دوال الرسالة الإيقونية نفسها.

إذاً، لن نتكلم عن التحويل البلاغي إلا في حالة انتهاك تجانُس التحويلات. تكثُر أمثلة كهذه: إلصاق، رسوم تحل محل عناصر صورة، (أو بالعكس)، قطع مُتعددة الألوان من رسائل موحّدة اللون. .. إلخ. بالمقابل، لن نتكلم عن بلاغة تحويلية في حالة ملفوظ حتى عالي الأسلَبة، إن كان هذا الملفوظ يَضْمَنُ تجانُس تحويل. هذا لا يستبعد إمكانية وجود أسلوبية الأسلبة: تأثيرات مميزة مرتبطة بالتحويلات المُختارَة هي نفسها غير مُتطابقة[2].

تتواجد البلاغة في تعددية التحويلات داخل ملفوظ بعينه. المعاملات هنا هي قواعد تحويل. أما العمليات فهي نفس العمليات المذكورة أعلاه. أمثلة: إضافة تنقيَة عندما يُقدِّم لنا رسام قصصاً مصورة شخصية بالأسود والأبيض في عبارة بالألوان؛ حذف قاعدة التنقية هذه عندما يُبين إيزنشتاين (Eisenstein)، في نسخة من «المُدرَّعة بوتمكين» علَماً أحمرَ في فيلم بالأبيض والأسود (نظراً لأن الأحمر رُسِم باليد). يمكن أن نلاحظ تنسيقات عمليات حيث إن

---

(2) انظر الفصل الرابع، الفقرة 3.5.5 والفصل العاشر من هذا الكتاب. نحن نستبعِد هنا طبعاً حال مقاطِع الصوَر المُعطاة لتحويل واحدتها إلى الأخرى، التي تُثير مُشكلات فريدة من نوعها. فمسألة الأسلبة مُرتبطة بمستوى إطناب الملفوظ. وهذا الإطناب ينبع من عوامل داخلية (باختصار: كلّما ارتفع عدد التحويلات المختلفة المطبّقة، يضعُف الإطناب)، ولكنه يصدر أيضاً عن عوامل داخلية (خارجية؟): إسقاط المُشاهِد (بحثاً عن نماذج في الغيوم، والصخور، والستائر، والرورشاخ)، أو عناصر سياقية مُفعَّلة لهذه الإسقاطات. مثلاً: عنوان مُرافق للوحة، أو لسلسلة من صُوَر تسمح، كما هي الحال في إنتاج فان دير ليك، بِمُلاحظة طريقة أسلبة العمل، وبأن تكون في الذاكرة، لحظةَ الاتصال مع الملفوظ، الملفوظ السابق (ملفوظ أكثر إطناباً حيث تكون مُطابقة النموذج ممكنةً أيضاً). حول هذا المثال، انظر: الفصل العاشر، الفقرة 5.2. من هذا الكتاب.

النموذجين حذف ـ إضافة، يجب أن يتقارَبا مرة أخرى. ثمة حالة قصوى هي الصورة المشوهة: تُظهر صورةً مرئية من الأمام، وأخرى مرئية بشكل مُنحرِف؛ فالانزياح هنا حلول قاعدة رؤية جانبية محل قاعدة رؤية جبهية (أمامية).

قد تبدو هذه الأمثلة قاسية وفظة. لكن يمكننا أن نستخدم هذه التشكيلات المُحوَّلة استخداماً رقيقاً. لن نأخذ سوى مثال واحد على ذلك، يعتمد على تنافُر الإسقاطات، باتباع التحليل الجميل الذي قام به ج. ل. كورنير (1985) (J. L. Koerner) لـ فروشني (Frühschnee) وهي لوحة للفنان س. د. فريدريش (1828) (C. D. Friedrich). يبدأ باستخلاص مختلَف علامات الفضاء والامتداد التي حققها المنظور. وإذ نُلاحِق بالعين الطريق المُثلِجة، نغوص في المسافة، وندخل في الغابة العاتمة. والحال أن مركز اللوحة كتلة من ظلّ مُبهَم، إلى حد أن «الغابة تُسطِّح في مساحة من الشبكة، ويختفي الوهم في عُمق الفضاء». إذاً يمكن لفنانٍ أن يُنظِّم بوعيٍ لوحته على نحوٍ يُغني معه في بعض المناطق وهم العمق، وهو يحتفظ بها مسطحة وجبهية (أمامية) في مناطق أخرى. حينئذٍ يكون المُشاهِد مُجبراً على أن يُدرك فوراً عُمق المشهد وتسطُّح المحمل: نُذكِّره بأن الصورة التشكيلية وهم، وأن المحمل كله في الواقع مسطح.

2. بلاغة النموذج: تشكيلات من خلال عدم تناسُق

1.2. حذف التنسيق وإضافته: سيكلوب وعين ثالثة

هذه التشكيلات عديدة وواضحة للغاية. ومع ذلك، من المُناسب ملاحظة أن تغير التنسيق يقود غالباً إلى تغيير التبعية: بحذف العناصر المُنسَّقة أو بإضافتها، نُضيف أو نحذِف علاقات التبعية التي تتضمنها.

أمثلة: في رسم حصان، يمكن أن نُضيف قَرناً، ونولِّد أُحادي القرن؛ وفي رسم وجه، يُمكن أن نحذف عيناً ونرسم عملاقاً بثلاث عيون. سيُزوِّدنا فرانسيس بيكابيا (Francis Picabia) ببعض الأمثلة الأكثر مُعاصَرةً. في لوحة «النِّعَم الثلاث» (Les Trois Grâces) (1927)، للفتاة الأولى عينان، وللثانية ثلاث، وللثالثة أربع (في الواقع مُرتَّبة بعضها فوق بعض على شكل عمود).

في هذه التنسيقات، رسم - غلاف، المُغلِّف حاضر، ويُسهم في الإطناب، مهيّئاً هكذا، تتبُّع التشكيل. ومع ذلك ليست هي الحالة دائماً. ففي التمثال النصفي مثلاً، وهو طراز تمثيل تقليدي جداً في فن النحت، حُذِف الذراعان، وأسفل الجسَد، وهي عناصر متناسقة بشكل طبيعي. الرسم ـ الغلاف في الجسد غائب، على نحو لا يكون الاتباع مُضطرباً معه. لكن ثمة تشكيلاً مُحتمَلاً مُحيَّداً بوجود معيار الجنس.

هنا مكان الإشارة إلى وجود معيار ضمني، يجب بحسبه أن تُركِّز عبارة إيقونية على موضوعها: يجب أن تُمثّل كل العناصر الهامة كاملةً. إذاً نشعر بأن لوحة توروب (Toorop) (De drie Bruiden, 1893) انزياح، حيث نرى، في تأليف متناظر تماماً بالمقابل ومركَّز على ثلاث نساء، ظهور يدِ مُسمَّرة في الزاويتين العلويتين. نميل إلى وصف هذا التشكيل على أنه مجاز مُرسَل، نظراً لأنه يأخذ الجزء من أجل الكل: تكفي اليدان للدلالة على وجود مصلوب من هذا الجانب ومن الجانب الآخر، لكن خارج اللوحة. معنى هذه الأخيرة يجد نفسه مُتغيراً بوجود اليدَين. بينما التشكيل المُستخدَم، الذي يستبعد رسم المصلوب بحصر المعنى، يجعل المصلوب غريباً عن المشروع التصويري. ليست قضيتنا إذاً رسم يدَين فقط: هاتان اليدان تُرجعان بدورهما إلى جسَد غائب. وإذا رغبنا مع ذلك في النظر

إليهما كرسم يدين، فإنهما تسمحان بالاعتقاد أن الشعور موضوع مُطنِب، وأن كل ألَم المصلوب مُبيَّن بشكلٍ كافٍ من خلال يدٍ مُتشنجة يخترقها مسمار.

2.2. حذف ـ إضافة، تنسيق

مع الحذف ـ الإضافة، ندخل في مجالٍ أكثر تعقيداً، وأكثر درساً. يمكن لعدة مجموعات فرعية أن تُميِّز داخلَه، انطلاقاً، على ما يبدو، من معيارين: المعكوسية والتراتب. وهكذا يكون لدينا ثلاث مجموعات من التشكيلات:

مجموعة تشكيلات	معكوسية	تراتُب
أ (فقرة 1.2.2)	-	+
ب (الفقرة 2.2.2)	+	-
ج (الفقرة 3.2.2)	-	-
د)	+	+)

الجدول 13. تشكيلات بالحذف والإضافة للتنسيق

سنوضِّح مفهومي المعكوسية والتراتب من خلال بعض الأمثلة، لكن لنقدم قبلَ ذلك تعريفاً لهذين الزوجين من المُتضادات: التشكيل قابل للعكس حين يتطابق الدال المُتمظهر- الدرجة المُدرَكة ـ مع نموذج معروف، وأن تكون الدرجة المُتصوَّرة نموذجاً معروفاً أيضاً. حينئذٍ يكون التشكيل قابلاً للعكس، لأن النموذجين يمكن أن يكونا، وهما يتوسطان تلاعُباً بلاغياً مُطابقاً، مُتمظهرين حيادياً من خلال دالهما. العلاقة غير قابلة للعكس حين يتطابق دال مُتمظهِر مع نموذج جديد، ويُرجِع إلى درجتَين مُتصوَّرتين متميزتين. التشكيل مُتراتِب حين يُهيمن أحد الكيانين (أو صِنف من الكيانات) المُرتبطين بعلاقة، على الآخر. وهو غير مُترتب حين لا يُهيمن أي الكيانين، أو أي

صِنف من الكيانات على الآخر[3]. الحالة الأخيرة المُتناوَلة (تراتُب + معكوسية) مستحيلة: إن هيمن أحد الكيانين على الآخر، فلا يمكن أن يحل أحد النموذجين المُطابِقين لهما محل الآخر.

1.2.2. التشكيلات المُتراتبة غير القابلة للعكس: آرسيمبولدو

التشكيل النموذجي لهذه المجموعة هو الرأس المركَّب لـ آرسيمبولدو، حيث تُستبدَل مختلف أجزاء الوجه بفواكه، وخضار... إلخ، لكن المحيط العام للوجه لا يتغير. يمكننا أن نستخلص في هذا المجموع استبدال «الأنف» بـ «قَرعة» (أو بـ «إجاصة» أو بـ «ظهر كتاب»...) على قاعدة خصائص عامة مشتركة بين الدالين. الأمر نفسه ينطبق على باقي أجزاء الوجه. هذا النوع من التشكيل موجود في ثقافات أخرى: يخطر في ذاكرتنا قِناع إيبيبيو (ibibio) (نيجيريا) حيث كل عين جاحظة هي رأس شخصية، وتُمثَّل الخدود والأصداغ من خلال أجسام الشخصيات.

سنُدوِّن ملمحين هامين آخرين لهذين التشكيلين. الأول هو «المَلْءُ»: لا يوجد أي فراغ بين الأجزاء. الثاني أكثر تعقيداً وأهمية: تُظهر الأجزاء المُستبدَلة تنسيق نموذج جديد. وبالفعل، لا يبني آرسيمبولدو وجهاً بالانطلاق من محددات يُرجَع إليها فوضوياً إلى نماذج «زهرة»، و«ثمرة»، و«خُضار»، و«ورقة»...: بل يستخدم كيانات تشكل نموذجاً أصلياً يُمكن الرجوع إليه على وجهٍ أكمل (هذا

(3) أوديل لو غيرن (1981: 219) تلفت النظر إلى أن بعض قواعد الملفوظ يمكِن إما أن يُخفي التراتُب وإما أن يُعلي شأنَه. وهكذا فإن عملية ترصيع تُعلي تراتُباً ما بسهولة أكثر (كما تفعل كلمة مثل في اللغة)، على حين أن التجاوُر البسيط أكثر حيادية. لِنذكّر أن الاستعارة اللغوية، في نظر المؤلِّفة، مُتراتبة ولا تتراجع، وهذا ما نرفضه.

الوجه مُكوَّن حصراً من فواكه، والوجه الآخر مُكوَّن من الخُضار، من الكتب، ومن الأدوات المنزلية... الخ). حتى إن هذا النموذج الأصلي هو الذي يسمح بتسمية الشخصية (البستاني، الكتبي، الأميرال) أو بأن يُرى فيها رمز فصول السنة. على أن أجزاء الأصل («أنف»، «حلْق»، «أُذنان»...) لا تشكل نموذجاً أصلياً في الاتجاه نفسه[4].

إذ لُوحِظ هذا، نرى أن مجموع الأجزاء، المُستبدَلة جميعاً، تابعٌ بشكلٍ حميم لمُحيط المجموع، الذي، هو بدوره، لا يستطيع أن يكون مُعدّلاً تحت طائلة ألا يسمح بالتعرُّف (تعرُّف على الوجه، ويبقى كذلك). إنه معيار التراتُب الذي تكلمنا عنه أعلاه. يبدو أن هذه التراتبية هي التي تؤدي دفعة واحدة إلى معكوسية التشكيل: صورة وجهٍ تفرض نفسها، وتُجبِر على رؤية كل فاكهة، وكل خُضار، كعضو مُتحويل وليس العكس. هنا لا نستطيع إذاً أن نتردد بين الافتراضين الآتيين:

(أ) يتعلق الأمر بوجه استبدل كل جزء منه، بمهارة، بفاكهة.

(ب) يتعلق الأمر بسلة فواكه، يأخذ ترتيبها الحاذق شكل وجه[5].

لكن بعض السياقات، السردية مثلاً، يمكن أن تؤكّد الافتراض (ب). في أغنية بيتر غابرييل Sledgehammer (بإدارة ستيفن ر. جونسون، 1986) المصوَّرة تلفزيونياً، تترتب فواكه متحرِّكة تدريجياً على شكل وجه.

---

(4) الحقيقة، لقد استبدلنا ربطاً من نموذج II برابط من نموذج $\sum$ (انظر: Groupe (µ, 1970a, 1977a, et Edeline, 1972).

(5) ما يتصل بالوصف (أ) ينبغي مع ذلك أن نستشهد، دوماً بالمُتصنِّع الشيطاني **الطبّاخ والفلّاح** اللذين لا يصيران وجهاً إلا إذا أدرنا اللوحة 180^o.

للتنسيق الذي يتم على هذا النحو انعكاسات عديدة. أولاً يقود إلى تحديد المرموزة. كذلك يُنتج حتماً تداخلاتٍ دلالية نابعة من كفايتنا الموسوعية: نحن مصنوعون مما نأكل، وننتهي إلى مُشابهة الأشياء والكائنات التي نرتادها، وهو تحديد يمكن أن يصير هُزأةً، ويُمكِّن من الهجاء[6].

في آرسيمبولدو، كل أجزاء الوجه مُستبَدَلة، لكن ليس من الضروري الذهاب حتى هذا الحذف ـ إضافة الشاملة. لنعُد مرة أخرى أيضاً إلى هذا المثال حيث يُستبدَل فقط بؤبؤا القبطان هادوك، الذي يحرقه العطش في الصحراء، بقوارير صغيرة من الماء.

سنتذكّر أن الحذف ـ الإضافة، في المجال اللساني، هو البنية التي غالباً ما نصِف الاستعارة من خلالها، بمقدار ما يملك البديل والمُستبدَل من خصائص داخلية مشتركة[7]. المُوازي ممكنٌ هنا: تتطابق الأجزاء المُستبدَلة مع الوحدات المُعجمية، بينما علاقات التنسيق والاتباع تلعب دور علاقات تركيبية في الملفوظ. وستُفحَص

(6) ألم نمض إلى حدّ أننا استحضرنا بصدد لوحة الرؤوس المُركّبة تأثيراً هندياً من تناسُخ الأرواح والتقمُّص؟ أو أيضاً، بصوابٍ من دون شك، واحدةً من شواهد القبور لهذا «الرجل الأخضر» (Green Man) وهو شخصية رمزية مُرتبطة بالطقوس القديمة للنبات في الفضاء الأوروبي كله، والذي يستمِرّ أيضاً في الفولكلور الإنجليزي؟

(7) تعريف واسع جداً طبعاً (اتّساعه عند ريكور، 1975)، لكنه وحده الذي يسمح بتوسُّع مفهوم الاستعارة إلى المجال الإيقوني (أوديل لو غيرن تُبيّن هذا جيداً في مقالتها **هل يمكن أن نتكلّم عن استعارة إيقونية؟** ناكرةً، على نحو من المفارقة، إمكانية أن نُجري تحليلاً دلالياً للمرئي). ولئن لم نستطع أن نتبع جويل تامين (1975) في كلّ تفاصيل بُرهانها حين ترفض توسُّع تعارُض الاستعارة/ الكناية في كلّ الأنظمة السيميائية، فإننا نُشدِّد معها على أن هذا التوسُّع قليل الفائدة، لأنه لا يأخذ في الحُسبان الآليات الإيقونية في خصوصيتها. ومن جهةٍ أخرى، تُفضي معاييرنا إلى أن تُدرِج عدة تشكيلات سنميل إلى تسميتها استعارات (انظر: (Kerbrat-Orecchioni, 1979)) في هذه الفئات المُختلفة: في الفقرة 1.2.2. (آرسيمبولدو)، والفقرة 2.2.2 («الركوة القِطّة») أو الفقرة 3.3.2. («الاغتصاب») مثلاً.

طبيعة الخصائص الخارجية المشتركة بتفصيل أكثر في الفقرة الخامسة (جو شعوري مستقل).

سوف نرى في الفئة الآتية ما تعنية معكوسية حقيقية.

2.2.2. تشكيلات قابلة للعكس غير مُتراتبة: «الركوة على شكل قِط»

نُحقق في هذه المجموعة دمجاً مدفوعاً إلى حد ما بين كيانين أو عدة كيانات مرئية تُقدِّم دالاتها ملامح مُتشابهة. والكيان التركيبي المخلوق هكذا جديد تماماً، ومن الممكن تقرير ما إذا كان الأمر متصلاً بحقن النموذج أ في ب، أو ب في أ. حتى إن الاسم الذي اخترناه لهذا النموذج من التشكيل، عندما أخضعناه من قبلُ لتفحُّصٍ مُعمَّقٍ (الركوة التي على شكل قِطة على الطاولة، Groupe µ, 1976a)، يعكِس هذا التردد. في هذا القِط ـ الركوة ـ وهو إشهار جوليان كلي لقهوة القِط الأسود، هناك تداخُل بين فم الركوة وذنب القِط، أو، للتعبير عن ذلك بدقة أكثر، المُحدِّد / مستطيل، عمودي، مُتعرِّج/ يتطابق مع النموذج «ذنَب» (القِط) والنموذج «فم» (الركوة)؛ / مثلث أسود/ يمكن أن يكون بالقدر نفسه مرتبطاً بـ «أُذن» (القِط) وبـ «نتوء» (الغطاء)؛ وجسم الحيوان يتطابق مع جسم الآلة. . . إلخ. هذه القراءة المُزدوجة للدوال تؤسس معكوسية التشكيل. في مثال آخر، مُلصَق المرعى (Pasture) على كاتدرائية «فراونكيرش» في ميونيخ، الذي، وهو يحتفظ ببعض الخصائص الخاصة بالمبنى المعروف جيداً (كُرَتا النحاس) يحقنه بحرف M (الحرف الأول من ميونيخ ومن Messe) وجهاز قضبان وكالكريّات الفولاذية لِسِكك الحديد[8]. ليس أي مجموع من هذه الثلاثة تابع للأخرى. كذلك القِط ليس تابعاً للركوة،

---

(8) مثال آخر: غالباً ما قارن التكعيبيون جسم الإنسان بآلة موسيقية: على العموم، بقيثارة، بِكمان، بفيولونسِل، وبكل آلة ذات «قدّ» وتمتزج بسهولة مع شبح الإنسان. =

والعكس صحيح، وهذا ما يسمح بمعكوسية السيرورة التشكيلية[9].

معكوسية التشكيل لا تتضمن مع ذلك أن كل ملامح الدال مقروءة على أنها متعلقة بنموذجين. في حال الركوة على شكل قِط، بعض المُحددات يميل إلى التعلق بنموذج مُعين، وليس بآخر (هكذا، إذا أمعنا النظر في ذلك، تتطابق الـ /الزائدة/ الموجودة على الرسم مع «فم» أفضل من تطابُقها مع «ذنَب»، بسبب خاصة أنه المشروم). لكن الأكثر من ذلك أن بعض المُحددات لا تتطابق إلا مع واحد من النماذج المُتمظهرة: لا يمكن لتلك التي نربطها بـ «العينين»، والـ «الفم» أن تتعلق إلا بـ «قِط»؛ و لا يمكن لـ /الشكل الحلزوني/ الواقع فوق الزائدة إلا أن يتطابق مع نموذج «دُخان» وهو بالتالي ليس قابلاً للارتباط إلا بـ «الركوة» وحدها.

وفي النهاية، يفترِض تحديد النموذج «قِط» مجموعاً دالاً أ، ويفترِض تحديد «ركوة» مجموعَ ب، والمجموعان في تقاطع: لِيكُن ج هو الشاطئ الذي يتطابق مع المُحددات التي تُرجِع بطرق مختلفة إلى

= والتمشي تقبله العين. وقد انكبّ لايبنتز على أبحاثٍ أكثر أصالة مُستخدِماً القيثارة في منحوتاته، كعازفي قيثارة (Les joueurs de harpe) (1930) حيث يغدو جسم الآلة المُنحني زوجاً من ذراعَين. وفي منحوتة نافخ الكلارينيت، (L'homme à la clarinette) (1919) يُحوِّل لايبنتز نفسه أنبوب الآلة إلى طيَّة لباس، ومفاتيحها إلى أزرار. ويمكن أن تصير أوتار القيثارة أيضاً أصابع العازف، أو الأعضاء الجنسية للموسيقيّة. طبعاً التكعيبيّون ليسوا الوحيدين ولا الأوائل الذين سجّلوا تشابهاتٍ كهذه (لنتذكّر المرأة الكمان لـ مان راي). فتعبيرهم الشعبي، الماكِر والشرِس، عميق (أي مُتجذِّر في مُعتقداتٍ قديمة)، وتوجد في المثل الشعبي «ما يأتي به الناي يذهبُ به الطبل» وفي مُعتقدات كثيرة أخرى تتّصل بالآلات الموسيقية.

(9) ومع ذلك يبدو أن التجربة الأكثر شُهرة تُشوِّه هذه الانعكاسية: المُشاهِد مُتأكّد، طبعاً، من أنه أمام إعلان عن قهوة، وليس عن دُكّان للقِطط! لكنها عوامل تداولية تلك التي تمنع الانعكاسية من العمل هنا: نحن نعرف ماهية الدعاية، ونعرف، في الوضع الدقيق، الفوائد التي تُحققها (إلى درجة أن السِمة لا تظهر على شكل رسالة لُغوية). غير أن التشكيل، إذا لم نعتبِر إلا الصورة، بمعزل عن هذه العوامل، انعكاسي بامتياز.

النموذجين المُتواجدين معاً. كذلك يتضمن أ وب عناصر تبقى خارجة عن التقاطُع: العنصران الأولان لا يُرجعان إلا إلى نموذج «قِط»، باستبعاد الركوة، والعنصران الثانيان لا يرجعان إلى هذه الأخيرة. العملية التي تسمح بالمرور من الأولى إلى الثانية هي استبدال.

إن هذه الترسيمة للمجموعتين المُتقاطعين، هي تلك التي تُفيد عموماً في وصف الاستعارة في اللسانيات. في المثال المكرور حيث آخيل هو أسدٌ. أ يُمثّل المدلول الذي يُعيِّنه /آخيل/، ويُمثّل ب مدلول «أسد»، والتقاطع ج يُمثّل مجموع الخصائص المشتركة («يقظة»، «قوة»... إلخ). أ وب يتضمنان خصائص حصرية: «إنسانية» في أ، «حيوانية» في ب. كما في الاستعارة اللسانية، تُظهر الترسيمة توازُناً ما بين الملامح التي تتبادل الاستبعاد، والتي تترك مجرى أكثر حرية للمعكوسية.

ومع ذلك يجب تأكيد اختلافٍ هام مع الاستعارة اللسانية ـ وهي التي تدفعنا بتصميم إلى عدم استخدام مصطلحية البلاغة التقليدية[10]: في البلاغة الخالصة (الاستعارة المكنية)، ينتج تداخُل المدلولات في سياقٍ لا يتمظهر فيه سوى واحد من الدالين (الـ «درجة المُدرَكة»)؛ وفي تشكيل نموذج الركوة، يتمظهر التداخُل[11] في وقتٍ واحد على

---

(10) سوف نتحدّث بسرور أكثر عن «التأويل».

(11) سوف يُعترَض على أن الملفوظ الإيقوني يمكن كما في الاستعارة اللغوية المكنية أن يتحمل مدلولات لا تتطابق مع أيّ تمظهر دالّ. مثلاً، يمكن لقطّ أسود يقوم بالدعاية لنوع من القهوة أن يُغلِّف بكُل ما يُسقطه المُستهلِك في مشروبه المُفضَّل: العذوبة، والطاقة، واليقظة... إلخ. أو لا يمكن أن توجد أية صِلَة بين قهوة لذيذة ساخنة، وقِط رقيق يُخرخِر جيداً؟ ولكن العلاقة لم تعُد هنا إيقونية بدقّة. فهذه العلاقة بين النموذج «قطّ» ومفهوم آخر من طبيعة أخرى. إنها علاقة ثُنائية وهي علاقة الرمز (التي توحِّد مفهوم «أسود» بمفهوم «الحِداد»، ومفهوم «الصليب» بـ «المسيح»، وهذا الأخير بالمسيحية، وهكذا دَوالَيك). إذاً التشكيل يتولّد، في مكان آخر، لا ينبغي أن ننشغل به هنا.

صعيد النموذج، وعلى مستوى الدوال المُتمظهرة. إذا كانت الركوة استعارة، فهي فوق ذلك استعارة تصريحية. ومن جهة أخرى، يُمكن أن يُحصِّل التأثير المُتطابق مع الاستعارة اللسانية من عمليات أخرى غير الحذف ـ الإضافة: سنرى ذلك بعد قليل حين نشرح مثالاً عن الاستبدال (الفقرة 3.2.3).

3.2.2. تشكيلات غير قابلة للعكس، وغير مُتراتبة: القنطورُس

المجموعة الثالثة التي صادفناها تحتوي بالتحديد على كل الحيوانات الأسطورية المتكوِّنة من أجزاء حيوانين أو ثلاثة حيوانات حقيقية. القنطورُس يُمظهِر نموذج «إنسان» من خلال نصفه الأمامي، والـ «حصان» من خلال نصفه الخلفي؛ كذلك الهبُّوغريف هو غريفُون (عنقاء) من الأمام، وحصان من الخلف؛ للغريفون جسم أسد، ورأس وجناحا نسر، وأذنا حصان. وبحسب هوميروس فإن الخيمر نصفه الأعلى أسد وله جسم ماعز وذنَب أفعى؛ وللمُلَيكة رأس ديك، وجسم حيوان برمائي، وذنَب حيوان زاحف. أما «السَّاطير» فهو إنسانٌ ـ تيْس. لكن الأمثلة عديدة خارج الأساطير: من مُلصَّقات ماكس إرنست إلى مُلصَّقات أندريه ستاس، على سبيل المثال.

المُحدِّدات هنا مُستخلصة من النموذج الأصلي نفسه (النموذج الحيواني، أُخذت، تماماً كما عند آرسيمبولدو، من الفواكه أو من الخُضار). لكن لم يعُد الأمر متعلِّقاً بتكوين كل معروف جيداً، كوجهٍ بشري: بل يتعلق على العكس بتكوين نموذج جديد، مما يمنع النموذج من أن يُعكَس. زِد على هذا أن التجاوُر المُنفّذ لا يتضمن أي تقاطُع دلالي بين البديل والمُستبدَل. إنما يتعلق الأمر فقط بالتجانُس مع البنية المُعتادة للرتبة التي تشملها،٬ وهي هنا بنية نموذج الحيوان، التي ينبغي أن تحتوي النماذج الفرعية «رأس»، «ساقان أماميتان»، «صدر»... إلخ. إذاً لن نخلُق أبداً كائناً بالانطلاق من جذع إنسان

وجذع حصان. بغية قبول استبدال النصف الخلفي للقنطورُس، يكفي أن نتعرّف «رتبة خلفية - قطار» (نموذج أصلي، مبني على شكل)، وحيث كل «ساق» تلائمه). لكن في العبارة الإيقونية النهائية، يتكوّن التنسيق على شكل ص: إنه نتاج أجزاء متمايزة. إذاً التشكيل ليس مُترتباً أيضاً.

3.2. تبديل: لوحة «اغتصاب ماغريت»

التبديل تشكيل نادر، من دون شك بسبب التأثير العنيف والمرضي تقريباً الذي يُنتجه. إذاً ليس مُدهشاً أن نجد مثالَه الأوضح عند رسام سريالي مثل ماغريت (Magritte): في لوحة «الانتهاك» (1934)، الوجهُ النسائي المُمثَّل (الذي يمكن تحديده كما هو، بفضل الشعر ووضعه فوق عُنُق) يرى عينيه مُصوَّرتين من خلال ثديين[12]. وسوف نجد على هذا أمثلة أخرى في القصص المصوَّرة أو في أجناس معروفة بأنها هامشية (انظر: بيتزي (Petzi) وحيوانات القمر حيث توجد رؤوس الحيوانات ما بين سيقانها، أو انظر: هذه الوحوش القَرْوسْطية التي درسها بالتروشايتيس (Baltrušaitis). في هذه التشكيلات، يمكن أن يتدخل «زوج العينين»، أو «زوج الثديين». كل عضو قابل للتحديد تماماً، وباقي الجسم أيضاً: يقع الانزياح الوحيد في وضع الأجزاء، التي تُخِلّ بالتنسيق والاتباع في آنٍ واحد.

أثر هذه الانزياحات ليس مجرد إحداث صدمة. فالدرجة المُدركة حسياً والدرجة المُتصوَّرة مترابطتان، بانتظام، ولا يمكن أن نتجنّب الإحساس بظهور مُتماثلتين، الواحدة بعكس الأخرى. إذا

---

(12) ثمة مثال آخر من هذا النمط عند هانس بيلمِر. فلوحة «الثديان» لـ ف. بيكابيا 1926 تُظهر، بشيء من الغرابة، العينين مكان الثديين...

كانت العينان نوعاً من الثديين، فللثديين أيضاً نوعٌ من العينين (نخال أننا نقرأ جان ـ لوك باران (Jean-Luc Parant)). وقاعدة هذه الاستعارات هي كالعادة الامتلاك المُشترك لبعض السمات، هذه على سبيل المثال: «كونهما اثنين»، يظهران كـ «نصفي كُرَة»، «يمتلكان نقطة داكنة في المركز». يُضاف إلى هذه السمات سمات أخرى مثل «موضوع جاذبية»، «ليّنتان ومليئتان بالسائل»، هذه السمات التصنيفية ليست مرئية، لكنها موجودة في الكفاية الموسوعية للمتلقين.

3 . بلاغة النموذج: تشكيلات من خلال اللاتبعية

1.3. حذف الاتباع: الصورة الظلية والصورة المصغرة

هذا التنسيق ممثل جداً بواسطة تقنيات تقليدية تقريباً أو أكاديمية.

تتمثّل الصورة الظليّة في كونها لا تُعطي إلا محيط شخصٍ ما، مثلاً. وهكذا يتكون لدينا الرسم - الغلاف مع داخله الفارغ، أو - بتأثير أكثر وضوحاً ـ مع داخله المُسوَّد. سيكون التأثير محسوساً إلى حد أن المحيط سيُنبَش، ومُتضاداً مع الغياب الشامل للتفاصيل الداخلية. يتصل الأمر طبعاً بحذف كامل للمُغلَّف (للمُحتوى). بعض الفنانين اصطنعوا لأنفسهم اختصاصاً من هذه التقنية التي منحها المُموِّل إيتيان دو سيلوّيت (Etienne de Silhouette)) اسمَه بصورة لا إرادية نحو عام 1760 والتي يستخدمها مسرح الظلّ حصرياً[13].

---

(13) ونعرف أيضاً المصوِّر الإنجليزي المعروف آرثر راكهام، والبرتغالية الأقرب إلينا لُوْردس كاسترو. وقد رسم فرانسيس بيكابيا بشكل عرضي شبح شخصياته حوالي عامَي 1922- 1923 (مثلاً، مُروِّض الحيوانات (Dresseur d'animaux)) في أعماله التي يُصرِّح بها عن قصده الكاريكاتوري.

يُمارس التصويرَ المُصغَّر أيضاً رسامو وجوه الأشخاص، والمصورون الشمسيون. ويتكون من حذفٍ جُزئي أو شامل مما يُحيط بالشخص، مع انحدارات مُحتملَة. ثمة حالة من حذفٍ ظاهر بشكلٍ ملحوظ هي تلك التي يُعرَض فيها الرسم المغلَّف بطريقة غير واضحة أو مُفصّلة قليلاً. هذا الإخراج يُحاكي حقل الرؤية عند مشاهِد يُركِّز انتباهه على شخص، مصوِّباً إليه نقرة عينِه (fovéa) الغنية بالمخاريط والعُصيَّات. لا عجب من أن تُستخدَم هذه الطريقة خصوصاً في رسم وجوه الأشخاص.

هناك مثال مُعقّد نوعاً ما عن الحذف الشامل، ينتمي إلى القطع الناقص، يُزوّد به الرسم من أجل غلاف ***Nouvel observateur*** المُخصَّص للأسرة الذي شُرِح أعلاه (الفقرة 1.2.1.).

2.3. إضافة تبعية: الدُميَة الروسية

المثال التقليدي للتعليب هو مثال قوارير الخلّ الفاتنة، التي تعيد بطاقةُ تسميتِها إنتاج قارورة، هي نفسها مُزوّدة ببطاقة تسمية، وهكذا دواليك حتى حدود الإدراك أو حدود تقنيات الرسم. لِنتذكّر أيضاً البقرة الضاحكة الخالدة لـ ب. رابييه (B. Rabier). الافتتان المُحصَّل ينتج عن عدة عوامل. أولاً نُطلِق نوعاً من الدوخة أمام سلسلة (احتمالياً) لا نهائية من تمثيلات تصغر تدريجياً حتى الصغير اللا نهائي. لكن أيضاً، في الحالة المذكورة، نخلُق تأرجُحاً مُدوِّخاً بين الواقعي وتمثيله: ما يحمل بطاقة تسمية واقعية، هي قارورة واقعية. بطاقة التسمية صورة، وبالتالي عبارة، وتحمل هكذا قارورة - عبارة جديدة. والحال أن هذه القارورة - العبارة هي في الوقت نفسه قارورة - مُعبِّرة، لأنها مُمثَّلة بوصفها حامِلةَ بطاقة تسمية... إلخ. كل قارورة محسوسة إذاً كمُعبِّرة، وكعبارة معاً، نظراً لأن تأثير الواقعي هو من جانب المُعبِّر، وتأثير الخيالي من جانب الملفوظ.

الدمى الروسية الصغيرة المسماة ماتريوشكاز (matriochkas) هي مثال آخر على إضافة تبعية من خلال التعليب. أكثر أيضاً مما في المثال السابق، حيث نرجع كل مرة إلى قارورة ببطاقة تسمية وبالعكس، ليس للمُحتوي هنا سوى جزء واحد، مُتطابق معه، مع مُراعاة تحويل هندسي بسيطٍ نوعاً ما. مع علاقة سُلّم ثابت، بنينا هكذا سلسلة لانهائية (احتمالياً) من العناصر المُزوّدة بالتماثُل الذاتي: الجزء شبيه بالكل. كما في الحالة السابقة، كل كيان من السلسلة هو في آنٍ واحد مُحتَوٍ ومحتوى. واستحضار النسل المستمر من خلال النساء منذ حواء يغدو حتمياً.

3.3. تبديل الاتباع: عصفور السماء

من الصعب تصوُّر تحويل اتباع: يتضمن بالفعل أن المُحتوى يصير مُحتوِياً، وبالتبادُل. وهذا مع ذلك ليس مستحيلاً قَط، كما تُبرهنه لوحة لِماغريت الذي يرسم عُصفوراً داخله هو السماء (عصفور السماء، موضوع إعلاني (دعائي) طلبته شركة سابينا سنة 1965؛ وأعادت استخدامه شركة العائلة الكبيرة سنة 1947).

تُباشَر العملية نفسها في رسم لـ توبور (Topor) حيث يأخذ دُبٌّ من نسيج القطيفة بنتاً صغيرة بين ذراعيه. لا يتعلق الأمر بمجرد تحويل سُلّم غير مُتجانِس، حيث اللعبة والطفلة تمثّلان على سُلَّم مُختلِف. الرسم يؤثِّر لأن هناك صورة نموذجية (نموذج أعلى) «للبنت الصغيرة - التي تُداعِبُ - دُبَّها - المصنوع - من نسيج القطيفة»، الصورة تشتغل كنموذج محتوٍ، في داخله يحدث تحويل. وجود هذا النمط الأعلى ضروري، كما تُبرهِنُه، على نحوٍ مُفارِق، رسوم غوليفير التوضيحية سواءً في ليليبوت (Lilliput) أم في بروبدينياغ (Brobdingnag): هنا، أي نمط أعلى لا يُحظِّر على ليليبوت أن

تكون على هذه العلاقة أو تلك مع الكائنات الحية الأخرى، والتشكيل ـ لأن هناك تشكيلاً حقاً ـ هو تحويل سُلَّم.

4. بلاغة التحويل

1.4. تحويلان المُتجانس وغير المُتجانِس

تُغيِّر بلاغة تحويلات الخصائص العامة للكيان. كما رأينا، لا تختلط هذه الخصائص مع روابط الاتباع ولا مع روابط التنسيق التي يجد الكيان نفسَه مُتضمَّناً فيها: أشكال الكيان وحدها، كاللون و/ أو النسيج عبر المحلي الذي يسِمها، مُهيَّأة لِتُعَد خصائص عامة.

هذه الخصائص يمكن أن تُغيِّرها التحويلات، التي قد تكون مُتجانِسة أو غير مُتجانِسة.

في وصفنا للتحويلات الإيقونية (الفصل الرابع، الفقرة 5)، لم نصِف إلا التحويلات الأولى: هذه تؤثِّر بصورة موحدة على العبارة كلها، التي تُخضعها لقاعدة واحدة.

سبَق أن ناقشنا أعلاه (الفصل الرابع الفقرة 3.5.5.) الوضعية «المُناصرة للبلاغة» التي تعتبر كل تحويل بلاغياً. علينا، من دون أن نمضي إلى هذا الحد، الاعتراف بأن بعض تحويلات هي عمليات حذف ـ إضافات حقيقية مُتعمَّدة: إنها تلك التي نُسميها بوجهٍ عام أسْلَبة. الأسلبة تُغيِّر الخصائص العامة للكيانات، في أغلب الأحيان في ما يتعلَّق بالأشكال لكن بالألوان أيضاً، لكي تُدخِل فيها عناصر مُتأتية من مُنتِج الصورة، والتي ليست هي شيئاً أقل من منوال عن الكون. سنتفحَّص الأسلبة بتفصيلٍ أكثر في الفصل العاشر.

لكن في وسعنا ملاحظة أن الخطابات الإيقونية لا تعمل دائماً بصورة مُتجانسة: إنها أحياناً تشرِع في عمليات غير مُتجانِسة؛ حيث يتحمل جزء من الملفوظ تحويلاً أ، بينما الباقي يتحمل تحويلاً ب.

هذه هي الحالة مثلاً في الوجوه المُحملة أو في الكاريكاتور: يمكن لبعض تحويلات المستوى ألا تُغيِّر إلا بعض المُحدِّدات، مثلاً خطوط أنف، وكل التحويلات الأخرى (تنقية، تقطيع عددي... إلخ) تبقى مُتجانسة (انظر الفقرة 3.4.).

يمكننا هنا أن نتحدث بصواب عن عملية بلاغية باعتبار جميع سائر التحويلات ب وهي تكون تطبيقات قاعدة عامة، تخلق الائتلاف الدلالي للملفوظ، التي يخالفها تحويل أ. كل تحويل غير مُتجانِس يُمظهر هكذا في آن واحد معيار الملفوظ ـ الذي من خلاله يُتحرى التشكيل ويُختزَل ـ والانزياحات بالقياس إلى هذا المعيار[14].

ستكون أمثلتنا، لِغايات تعليمية، مُختارة من حالات قُصوى وصارخة؛ غير أن القارئ سيتمكن من الاقتناع من ذات نفسه بوجود حالات أكثر لطفاً ومن دون شك، أكثر أهمية.

في الأقسام التي تتبع، سنعرِض جزئياً تحويلات غير مُتجانِسة وكذلك تحويلات مُتجانسة، توضِّح أربعة نماذج هامة من العمليات: التنقيَة، التحويل الهندسي، التحويل التحليلي، والتحويل غاما (gamma).

2.4. بلاغة التنقيَة

إضافة تنقية إلى صورة مُلوَّنة بشكل طبيعي هي تحويل محسوس

(14) يتطلّب التحويل المُتناغم، لكي يكون مولّداً بلاغياً، تدخُّل عوامل خارجة عن الملفوظ: تجربة المرجع، أو معرفة النموذج (مما يقودنا إلى بلاغة النموذج). وهكذا يمكن لتجربة المرجِع، في نظر بعضهم، أن تجعل برج إيفل الذي رسمه دولوناي بلاغياً. فقوّة التشكيل ستعتمد على سلطة عوامله. وفي هذه الحال، تحويل دالّ، سواء بما يحذف أم بما يجلِب، وهو من الآن وصاعداً مولِّد إشارات عن التلفّظ (يستحيل الخلط بين دوبوفيه وميرو، حتى لو رسَما الأشياء نفسَها). فالتوسُّط البلاغي يتِمُّ هنا على المحور الذي ينطلِق من مُنتِج الصورة إلى المرجِع والنموذج.

قليلاً، لأنه نتج طويلاً عن تقييداتٍ تقنية. اليوم وقد عُمِّمت الصورة الشمسية والأفلام المُلوَّنة، الأبيض والأسود الناتجان عن تنقية شاملة، يُمكن أن يُحَسا من جديد على أنهما انزياح. لكننا سنمتنع عن اعتبار الأسود والأبيض مُنتجاً آلياً للبلاغة.

التنقية التي تقود إلى التأليفات الموحدة اللون - يوجد منها أمثلة تشكيلية ـ ستخلُق مشكلة بهذا الصدد. الحذف الموضعي للتنقية يمكن أو يُولِّد تأثيراً بلاغياً آسِراً، كما في مثال المُدرَّعة بوتمكين.

نرى بِعدَم ارتياح مما يتكوَّن حذف ـ إضافة تنقيَةٍ، لكن التحويل، بالمُقابل، مؤكَّد تماماً. توجد في الواقع محفظة نقود جان دوبوفيه عنوانها البقرة في المرعى الأخضر (المنشورة سنة 1100م برعاية كوليج باتافيزيك)، حيث يُمثّل 24 لوحاً لونياً، الحالات الرئيسة لتحويل ألوان رباعية اللون. نحن نعلم بالفعل أن الطباعة بأربعة ألوان تبدأ من «اصطفاء» المُهيمِنات الأربعة الآتية: أحمر، أصفر، أزرق، أسود. إذا قررنا أن نطبع بالأزرق الكليشية المُتوقَّعة للأحمر... إلخ، يمكن أن نُحقِّق نظرياً 256 تحويلاً. لقد اقتصر دوبوفيه وطابِعُه لويس بارنييه على 24 تنسيقاً، واستبعدا كلّ التنسيقات التي تعطي لونَين مُتطابقَين، أو أكثر، انطلاقاً من كليشيهات مختلفة.

3.4. بلاغة التحويلات الهندسية

ثمة، من بين التحويلات الهندسية، تحويلٌ أتاح تطوراً بلاغياً هاماً: التطور الذي يتكوَّن، في الكاريكاتور، من عدَم تبنّي علاقة اختزال (عامل تشابه الوضع) ثابتة[15].

---

(15) القول إن الكاريكاتور يُفاقم الآثار «الهزلية» أو «المُزعجة» هو من طبيعة الإيتوس ولا ينبغي أن يُدرَج هنا: إذاً لِنُفرغ الكلمة من كل دلالة حافة مرتبطة باستعمال هذا التشكيل في أجناس مُحدّدة كالكاريكاتور السياسي... إلخ.

هذا تشكيل ينتُج فيه عنصرٌ أو عدة عناصر من دال العبارة عن تحويل يوضِّحه أو يوضِّحها بالقياس إلى العناصر الباقية. مثال رائع عن هذا التشكيل من خلال الحذف ـ الإضافة يُزوِّد به رسم غرانفيل حيث إن للشخصيات السِت، بالإضافة إلى الكلْب، رؤوساً مُفرِطة الحجم بالقياس إلى أجسامها، وكذلك جبهة مُفرِطة الحجم بالقياس إلى ذقونها.

سنستشهد أيضاً بـ بول دِلفو (Paul Delvaux)، الذي تُلامِس نساؤه العاريات سقف قاعة أعمدة؛ أو بـ أورسون ويلز الذي قلل في لوحته Citizen Kane إرادياً مستوى حُجرات السكن والأثاث لكي يُظهِر البطل أكثر إثارة للإعجاب[16].

قد نتمكن من الاحتجاج بالرسم التكعيبي: بحسب واحدة من بديهياته الأكثر ثباتاً، يُحقق بانتظام تحويلاً غير مُتجانِس، بأن يُجمِّع في صورةٍ واحدة وجهات نظر مُختلفة، بالمعنى الهندسي للمصطلح.

4.4. بلاغة التحويلات التحليلية

رأينا أن هذه العائلة من التحويلات تُتيح ولادة الخط، لكنها جُعِلت حتمية تقريباً من خلال شبكة أسلاك خاصة للنظام العصبي المُحيطي للعين (انظر: الفصل الثاني، الفقرة 2).

من الممكن مع ذلك خلق صور تنزاح عن هذا المعيار، حتى بتعريفه الجبان. ويمكن أن نُضيف سمات ونحصل على أعمال مثل

(16) يمكن أن تكون التحويلات الهندسية متناغمة محسوسة على أنها بلاغية، حين يدعو السياق إلى هذا: ذلك أن فيلاً - يتضمّن نموذجُه ملمح «ضخامة». يمكن أن يُعرَض على مستوى بالغ الصِّغَر من دون أن تكون هناك بلاغية. ولكن في بعض الأحوال (فيل معزول، من دون سياق، على محمل ضخم)، سيتمكّن هذا الدالّ من توليد تشكيل هندسي عن طريق الإضافة. والتعليل نفسه يصلح طبعاً لرسم برغوث يُغطي عدة أمتار مُربَّعة.

لوحات دوبوفيه، ورسوم فيّون أو لوحة *L'annette* لـ جياكوميتي (Giacometti) (1954)، الأكثر شبَهاً أحياناً بلعبة *mah-jong* منها برسم وجه أو برسم منظر طبيعي .الأقل انتظاماً هو المثال المعروف جيداً عند سيزان الذي «ضاعف» المحيط لتُفاحاته(17)؛ منذئذ تكون جاهزية المُحدِّدات مُشوّشة ويكون التعرّف على النموذج أصعب.

تناظرياً، يمكن أن نحذف من الخط، وبطرائق مختلفة، بادِئين هكذا بالإطناب. يمكن مثلاً أن نحذف بعض الخطوط لكي لا ندَع مُستمِراً إلا الخطوط التي نحكم أنها هامة. هكذا نحصل على المسودة، التي تُزوِّد عن الموضوع برؤية تأليفية، وتُقدِّم غالباً خطوطاً مُنظّمة مفيدة في التأويل الصحيح للعمل الفني النهائي.

تتكوّن صيغة أخرى للحذف من استخدام هذه الخاصية التي للعين: مَيلها إلى أن تصل من خلال خط وهمي بين نقاط مرتبة. عدة رسامين يعملون وفق هذه الطريقة، ويُنتجون صُوَراً مُنقّطة: في اللوحات الذاتية الكبرى التي رسمها رودي بيجبرس (Rudy Pijpers)، نجِد صُوَراً ظِليّة مرسومة بِمُنقطات كهذه(18).

---

(17) درس مارلو بونتي (1966)، الحالة، والإيتوس، دراسة جيّدة. لنستشهد بالمقطع كاملاً: «لا ينتمي محيط الأشياء، المُعطى بوصفه خطّاً يلفُّها، إلى العالَم المرئي، بل إلى الهندسة. وإذا وسمنا مُحيط تفّاحة بخطّ، نجعل منها شيئاً، على حين أنه الحدّ المثالي الذي تتجه نحوه جوانب التفاحة بِعُمق. وعدم وسْم أيّ محيط سيعني أن تنزع عن الأشياء ماهيّتها. ووسمها بمحيط واحد سيعني التضحية بالعُمق، أي بالبُعد الذي يُعطينا الشيء، ليس بوصفها مبسوطة أمامنا، بل بوصفها مليئة بالذّخائر، ومن حيث هي واقع لا يُستنفَد. ولهذا السبب سيُلاحِق سيزان في تغيير مُلوَّن انتفاخ الشيء ويسِم بخطوط زرقاء عدة خطوط مُحيطية. والنظرة المنبعثة من الواحد إلى الآخر تلتقط مُحيطاً متولِّداً بينهما مثلما يفعل تماماً في الإدراك». حول بلاغى محيط الملفوظ، انظر: الفصل الحادي عشر من هذا الكتاب.

(18) في هذه الحال، يتعلّق الأمر بتحية تقنية جُدرانيي عصر النهضة الذين كانوا يرسمون على هذه الشاكلة الخطوط الكبرى لمؤلّفاتهم.

مثال آخر عن بلاغة التحويلات التحليلية: في «شفافياته»، يُراكِب بيكابيا رسالتين إيقونيتين (أو أكثر). جُعِل إدراكُ العبارة الثانية مُمكناً لأن الأول لا يتمظهر إلا من خلال محيط ينتمي إلى محيط الرسم بالقلم. في الوقت نفسه، تُرى خاصية من خواص الرسم بالقلم مُتحدّاة: خاصية ترسيم فضاء غير مُتمايز. هذه المُناورة من الربط توجد من جديد في السينما مع حلول صورة محل أخرى.

5.4. بلاغة التحويل γ

كل العمليات ممكنة هنا، وهي على الأخص مُطبّقة في التصوير الأسود والأبيض. يمكن للانزياحات المُحصّلة، أن تكون محددة، إلى درجة أننا لا نستطيع أن نسندها إلى تحديدات تقنية. في هذه الحالات الخاصة، حتى تحويل المُتجانِس يمكن أن يكون محسوساً كانزياحٍ بلاغي. أكثر مُحِبّي المصورين يعرفون أنه يجب أن «يُلطِّف» نُسَخه إذا كان موضوعها مشاهد حنان (أطفال، أمومة، خطوبة... إلخ)، وعلى العكس أن «يُخشِّنها» إذا تعلقت بمشاهد عنيفة، بفرح، وضحِك، وعطلة... إلخ.

دائماً في مجال التصوير، عملية التحويل الشامل للأبيض والأسود ممكنة: إنها النسخة السلبية.

الرسم التطبيقي هو أيضاً تحويل γ غير مُتجانِس معروف باسم تدرُّج الضوء. يمكن أن نصفه كحذف ـ إضافة من تبايُن الإضاءة. أثرها في تركيز الانتباه يُقرِّبها من الزُّخرُف.

5. الجو الشعوري للتشكيل الإيقوني

1.5. الجوّ الشعوري النووي

البلاغة الإيقونية، كأية بلاغةٍ أخرى، تُقلل إطناب الملفوظات، وبهذا تجعلها أقل مقروئية. لكنّنا نعلم أن الإطناب في المرئي هائل،

وأن إرادة المُشاهِد لا تكِلّ عن خلع الطابع السيميائي عليه. عندما ينجح فك الشيفرة، يُعوَّض الحرمان الأصلي باكتشاف تعدُّد المعاني. يشعر المُشاهد بالاكتفاء لأنه لم يكن سلبياً: أُلزِمَ باختبار نجح فيه. لديه هكذا انطباع بأنه التحق بِمُنتج الصورة. هنا توجد الأجواء الشعورية العامة جداً لكل بلاغة.

يمكن أن نبحث عن أجواء شعورية أكثر تميُّزاً، مُتطابقة مع البنية النووية لكل عملية، ونلاحظ اختلافاً جوهرياً بين التشكيلات المؤثّرة في التنسيق، وتلك القائمة على الاتباع.

لتشكيلات الاتباع في الواقع، بحسب ما نُضيف إليها أو نحذف منها، مدلول شامل مُعارِض على المحور الدلالي نفسه: «وحدانية وعزل شامل» ↔ «إدراج في سلسلة لا نهائية».

كل كيان هو طبيعياً مُدرَك على أنه كائنٌ في سلسلة من عمليات الاتباع تتمظهر منها فقط عدة حلقات قريبة (الوحدات التي تحتويها والوحدات المُحتواة فيها أيضاً). هكذا يبدو الكيان كائناً «في مكانه» في نسيج الكون، حتى إذا لم تكن حركات الاتباع والتنسيق الفائق نحو المُحتوي والمُحتوى إلا مُجزّأة في الملفوظ.

إن حَذْفَ المُحتوِي من خلال الزُّخرُف يولِّد آلياً قَطْعاً في السلسلة ويضع الكيان في عُزلة تُقوِّي فردانيته: لهذا السبب أكّدنا أن الزُخرف يُناسِب رسم الوجوه بشكل خاص (لكون هذا الأخير ليس عديم التماثُل مع اسم الشخص في اللسانية).

بالمقابل، في التعليب المُتكرِّر، تجعل الإضافة المحمومة للمُحتوى، لانهائية السلسلة الداخلية المركز قابلةً للإدراك، وتُجبِر بصورةٍ ما على إدراك مُدوِّخ للصغير جداً، «وجهة نظر سيريوس».

سواء تعلَّق الأمر بإضافة الاتباع أم بحذفه، نرى أن هذه التشكيلات لا تُغيِّر الائتلاف الدلالي للملفوظ، ولا تُدرِج أي تعدُّدية

معنى[19]. الأمر مُختلف كلياً في عمليات حذف ـ إضافة الاتباع، بما أن في هذه العمليات يُستبدَل كيانٌ فرعي بكيانٍ آخر مُستَكشَف في مجموعٍ ينتمي إلى ائتلافٍ دلالي آخر. حتى في الحالات التي يقوم فيها التَغير فقط على تغيير موضع كيان فرعي، كما في التكعيبية، يسبب الاختزال تعدديةً، ليست هذه المرة للائتلاف، بل «لوجهات النظر» عن الكيان. هكذا تبدو التعددية كجو شعوري نووي للتشكيلات القائمة على التنسيق. وكانت هذه أيضاً حالة الاستعارة في المجال اللساني.

سنجِد هنا من جديد، في هذا المجال، حيث لا وجود إلا لتفكيكات ممكنة، تمييزاً مُعادلاً للتمييز الذي كنا نقوم به (Groupe µ, 1970a) بين تشكيلات المستوى الثابت (من خلال حذف - إضافة) وتشكيلات المستوى المُتغيِّر (من خلال حذف أو إضافة بسيطين). العمليات العاملة في مُلصَق باستير لا تخص التغيُّرات المفروضة على كيانات فرعية مُحتواة في كيانٍ حاوٍ غير مُتغيِّر: الكنيسة لا تتضمن سكة الحديد، ولا العكس. بالمقابل، فإن الخطوط المحيطية لوجه إنسان مُحتوٍ، عند آرسيمبولدو، محفوظة، والكيانات الفرعية المُحتواة، مُعدَّلة باقتطاع مُنتظَم في قائمة كيانات نباتية. تشكيل المستوى المُتغيِّر يلفت الانتباه إلى تكوين الكون، احتمالياً حتى الدوخان أمام الضخامة اللامنتهية أو الصِّغر اللانهائي. أما تشكيل المستوى الثابت فيُقرِّب نماذج، من دون أن يوضِّح تمفصُلَه في عالَمِ المضمون. إذاً جوُّه الشعوري أكثر اندماجيةً.

(19) تأكيد يُذكِّر بما اعتمدناه بصدد المجاز المُرسَل اللساني (الذي تتأتى نماذجه المختلفة أيضاً من عمليات الإضافة والحذف). وكنّا قد تمكّنا من تأكيد أن هذه التشكيلات عاجزة عن وصل ائتلافين دلاليَّين، فقط في بعض تنسيقات نصيَّة خاصة جداً (Groupe µ, 1977a: 67-72).

2.5. الجو الشعوري المُستقل

يستدعي اختزال التشكيلات الإيقونية الموسوعة المعرفية، أي مجموع معارفنا ومُعتقداتنا حول الأشياء: يتمكن من الآن وصاعداً أن يُدخِل بشكلٍ مقبول «ائتلافات مُسقطة» (بحكم أن الائتلاف الدلالي الجنسي مُتوسَّل من جديد).

مثلاً، إذا رغبنا في «اختزال» آرسيمبولدو إلى شيء آخر غير سلسلة حاذقة من التماثُلات الشكلية، فسوف نتمكن، كما كنا نقول، من اقتراح الملفوظ: «يتكوّن جسم الإنسان انطلاقاً من كُل مايأكل وكل ما يقرأ». أو أيضاً، لشرح مُلصَق باستُير على كاتدرائية فراونكيرش (انظر: الفقرة 2.2.2)، مُلصَق ينسِّق النماذج «قضبان سكة الحديد»، «الحرف M»، «كنيسة مشهورة في ميونيخ»، سنقترح «اذهبوا إلى ميونيخ بالقطار».

نلاحظ هنا، أن أقل هذه التشكيلات يقوم بترتيبٍ معقد للعلاقات؛ في الواقع، ليس من عدَم الاكتراث استبدال عينَي القُبطان هادُّوق بقارورتَين، ولا اختيار قرعة لتمثل أنف شخص ما، ولا استبدال قلب سكة حديد بنجمية كاتدرائية ميونيخ. وكان التشكيل سيولِّد تأثيراً آخر في ما لو وضعنا مكان القارورتَين، خنجرَين، وومضتَين، أو امرأتَين، وفي ما لو كان مكان القرْع نجمة بحر أو خسة مجعدة، ومكان قلب سكة الحديد عتلة تحويل سكة القطار، أو عمود إشارات. لكي «يتماسك» التشكيل، يجب أن تُقدِّم الكيانات المُستبدَلة في وقت واحد تماثلاً على صعيد الدال وعلاقة معرفية مُدرَكة من خلال الأيقنة. مثلاً، العينان كالقارورتين أشياء مُلتحِمة نوعاً ما، وشفافة، وتحتوي سائلاً، لكن على صعيد آخر من المعرفة، تقوم علاقة أخرى: ألم نستبدِل عضو الرؤية بموضوع الرؤية الاستيهامي؟

في الأمثلة التي استشهدنا بها تواً، تُقيم علاقاتٌ بين الدالات مُزاوجات تشكيلية ضمنية، بينما العلاقات المعرفية تستخدم كل أنواع الصور المجازية: كناية، استعارة، مجاز مُرسل... يمكن أن يُصاغ الجو الشعوري المُستقِل لهذا النموذج من التشكيل الإيقوني كالآتي: «كل علاقة تشكيلية بين كيانين تناسبها علاقة سيميائية.» لِيكُن مبدأ مماثِلاً للتوازي الصوتي - السيميائي المعروف جيداً في المجال اللساني.

3.5. الجو الشعوري التكويني

بوضع التشكيل في سياقٍ حيث يُحتمَل أن تُقدِّم نفسَها تشكيلاتٌ أخرى، يمكننا أن نُقوِّي الجو الشعوري المُستقِّل للأشكال، ونخففه، وحتى نُحيِّده. وقد يكون دور الجو الشعوري البنَّاء مركزياً، لأنه يسمح بتحديد ما إذا كان التشكيل قابلاً للعكس (كنيسة بشكل سكة حديد أو سكة حديد بشكل كنيسة؟). وهو أيضاً الذي يدلّنا على أن لوحة آرسيمبولدو ليست قابلة للعكس: لا يمكن أن نتردد، وندّعي أن الصورة تُمثِّل خُضَاراً قبل كل شيء.

الفصل الثامن

البلاغة التشكيلية

1. مشاكل المعيار التشكيلي

مشكلة كل بلاغة هي تعريف المعيار الذي سيكون مقياساً بالنظر إلى ما يكوّنه التشكيل من انزياح. تفرض مشكلة المعيار في التشكيلي نفسها، كما نعلم، بالطريقة الآتية: كيف نجعل مبدأ مُثول معيار تشكيلي في الملفوظ يتعايش مع معيار شكل طاغٍ، سابق الوجود لهذا الملفوظ؟

إنه تَواجُد مستحيل إن سلَّمنا بأن المذهب الدلالي التشكيلي ينحدر دوماً من تمشٍّ فوري مولِّداً معنى يكون انطلاقاً من علاقات بين عناصر ملفوظ قبل أن يكون من العناصر نفسها، المنظور فيها خارجَ كُل ملفوظ...

1.1. المعيار كإطناب

لتوضيح هذه المشكلة، ذكرنا بالمبدأ الذي بحسبه يكون المعيار دوماً من طبيعةٍ تركيبية. لئن وُجِدت تماماً درجة صفر عامة، فإن المعيار المُحدِّد، من جهة، هو دوماً معيار وضعيةٍ مُعيَّنة. هذا المعيار يُزوِّد به الإطناب وسط الملفوظ.

إذاً علينا أن نتساءل عما إذا كان مضمون وضعية مُعيَّنة، في ملفوظ تشكيلي، مُرتهناً بالعناصر المحيطة بهذه الوضعية. إذا كانت هذه هي الحالة، سنتمكن من أن نعتبر بلاغيةً كل حالة تشكيلية تشغل وضعية تكون فيها حالة تشكيلية أخرى مُنتظَرة، بحسب إطناب الرسالة.

هذا كله يتطلب تحديدات، ويُثير شرحَين.

أولاً، العلاقة التركيبية ليست، في المرئي، من طبيعة خطية (كما هي الحالة في اللسانيات): إنها من طبيعة مكانية. حيث إن العامل الزمني مبدأ غائب فيها: يمكن أن نؤكد أن المُتلقي يُشاهد أولاً وضعيةً ما، ثم وضعية أخرى، ثم[1] وضعيةً أخرى أيضاً. لكن بدءاً من اللحظة التي تتمكن فيها وحدات مُتميِّزة من أن تكون مُنفصلة في الملفوظ التشكيلي، صح قولُنا إنها تنتظم في تركيب. تركيب يُمكننا وصفُه كشبكة فضائية من تشارُكات مُتبادَلة. الصعوبة الثانية هي أن أي تنوُّع في العناصر المُنتظمة، حتى عندما حددنا القواعد التركيبية لعبارةٍ ما، لا ينبغي بالضرورة أن يُعَدّ انقطاعاً. يمكن أن يتعلق الأمر تماماً باختلاف يحمل معلومات. فهل يمكن أن نقول: «إن حالةً مُلوَّنة بالأحمر تظهر فجأة في مجموع رمادي تكوِّن بالضرورة انزياحاً؟» إنه تباين لوني، لكنه ليس بالضرورة عُدُولاً. لن نتكلم عن العُدُول إلا عندما لا يكون المضمون الفعال لوضعية معينة متوافقاً مع ما هو مُتوقَّع. فإلى الشرط المذكور أعلاه يُضاف إذاً شرطٌ ثانٍ: ينبغي أن تُبرمِج الرسالةُ مبدأ نسقٍ ما، لكي نستطيع الكلام عن بلاغة، حيث يُحدد التركيب بقوة مضمونَ وضعيةٍ ما.

(1) لابُد أن يكتشف القارئ المُتيقّظ للفصلين الأول (فقرة 4.2) والخامس (فقرة 2.3) من هذا الكتاب، مع ذلك تصويبات لهذه التأكيدات. وقد رأينا أن الحركة يمكن أن يُعبَّر عنها في عبارات تشكيلية مبدئياً ثابتة (بسبب الوحدة الشكلية الصغرى للتوجُّه).

2.1. المعيار والخطوط التشكيلية

تُعرّف الحالة التشكيلية كل مرة من خلال ثلاثة إعدادات: الشكل، واللون، والنسيج. المعيار التشكيلي لرسالة مُعيَّنة يتطور إذاً اعتماداً على هذه الأصعدة الثلاثة، ويُمكن لحالةٍ ما أن تتعداه بوجهتي نظر أو بثلاث أو بواحدة من بينها. على كل واحد من هذه الأصعدة، يجب أيضاً وصف العناصر الداخلة في التأليف عبر وصفٍ دقيق. إذا أخذنا، لتبسيط الأمر، تركيباً خطياً مثل °°°✧°°، نلاحظ فيه إطناباً شاملاً من جهة اللون ومن جهة النسيج. على صعيد الشكل، تُمثّل سمات مثل «تناظُر»، «بُعد» إطناباً، لكن لا تُمثله السمات المُكوِّنة للنموذج الهندسي.

ضرورة أن تُعرَّف بالضبط، السمات التي تتحمل الإطناب، وتلك التي تُدخِل العُدُول، تُثير سؤالاً: هل يُفضي التحليل البدائي الذي انكببنا عليه تواً إلى فهرست نهائي للسمات التشكيلية؟ سبق أن أجبنا عن هذا السؤال حين تناولنا مفهوم النموذج التشكيلي.

يمكننا ملاحظة أن السمات المُستخلَصة في ملفوظ ما، مجردة عموماً من التلازُم في ملفوظات أخرى. في المثال المذكور، التوجه، الذي يمكن أن يكون، في مكانٍ آخر، سمة واصفة للمُربَّع، لا تأخذ هنا أي دور في الإطناب (يمكن أن يكون مرسوماً من دون اكتراث ✧ أو □: حضور الدائرة ـ التي لا تمتلك أية خاصة توجه ـ لا تختار إلا سمة «التناظر»). يمكننا أن نستخلص من ذلك أن سمة نموذج ما، تبقى في حال المُمكن ولا تصير فعلية إلا في الحالة التي تظهر فيها هذه السمة في حالات تشكيلية أخرى، ممثلة السمة نفسها ومتمظهرة في الرسالة[2].

---

(2) تقوم المتمظهرة مرة أخرى على مشكلة الوجود المسبق للفهارس التشكيلية. فقد يمكن أن نقدّر أن هذه الخطوط لا تشكل جزءاً من فهرس مُسبق، وهي متولّدة كل مرّة من ملفوظ معيّن. ولكن حينئذٍ، كيف يمكن أن تكون هذه الخطوط محدّدة؟ يجب من دون =

هذه المشكلات تُعيد طرح نفسها كل مرة بمفرداتٍ خاصة بالقياس إلى إعدادات التشكيلي الثلاثة: الشكل، واللون، والنسيج. ومع ذلك، جوهر التمشي الوصفي سيبقى هو نفسه في الحالات الثلاث. إذاً نحن ندخل في تفاصيل أكثر في التقسيم القادم ـ بلاغة الشكل؛ بعض الملاحظات المُصاغة فيه ستصلح للمجالين الآخَرين (مثل خصائص المعيار: الفقرة 1.1.2.).

سننطلق من تحليل عبارة مثالية: لوحة Bételgeuse لفازاريللي. سوف يسمح التحليل في وقتٍ واحد برؤية تكوُّن معيار مُعيّن، يوضّح المشكلات المُشارة أعلاه (الفقرة 1.1.)، وبرؤية تمظهُر انتهاكات هذه المعايير[3]، كما يسمح بأن تُدقّق أكثر خصائص المعيار التشكيلي.

2. بلاغة الشكل

1.2. معايير

1.1.2 خصائص المعايير التشكيلية

تتميز المعايير التي يمكن ملاحظتها هنا بثلاث طرق: هي متعددة؛ متعددة، وهي مُتراتبة، لكنها تتفاعل في ما بينها بطريقة

= شكّ اعتبار وجود بعض أعداد الخطوط البسيطة (بالمعنى الغشتالتي) مجرّدة، مثل «تناسق»، و«مساواة»، و«تطوّر»، و«انتظام»، الموجودة قبل أية رسالة والتي تتحقّق في مجمّعات أكثر تعقيداً.

(3) الملفوظ محلّل هنا، بوصفه شبكة من تشكيلات بيضاء على خلفية سوداء. ويمكننا أيضاً أن نصفه من حيث هو شبكة من معيّنات مقعّرة الأضلاع سوداء على خلفية بيضاء. فهذا طبعاً لا يغيّر شيئاً في الكلام النظري الذي يفضي إليه هذان التحليلان: سوف نحدّد الأوضاع المختلفة للملفوظ باعتماد التنسيق الشطرنجي أ): النسق الأعلى **1**، العمود الأيسر).

جدلية. متعددة: كل وضعية تدخل في عدة متواليات ممكنة. مُتراتبة: متوالية يُمكن أن تُعتبر تمظهُراً خاصاً لمعيار أعم. جدلية: كل معيار خاص هو تمظهر معيارٍ عام، لكن هذا المعيار لا يمكن أن يُعرَف إلا بفضل عمل هذه المعايير الخاصة. لنلاحظ هذه الخصائص بالتفصيل.

نرى في لوحة فازاريللي تكوُّنَ شبكة تركيبية مُبنيَنة بوضوح، على قاعدة من الترتيب[4]. يمكِن أن يُشكّل هذه الترتيبات كل واحد من المحاور الأفقية، والعمودية، ومحاور قَطْر اللوحة.

أشكالٌ أخرى تُظهِر عمودية الشبكة كلها: الاستقامة، والتعامُد، والإغلاق في هذه الاستقامة وهذا التعامُد. هذه الخطوط المُطنِبة تولِّد الانتظام العام. وبالمقابل، يسمح هذا الانتظام بتحديد انقطاعات الانتظام في مستويات دُنيا.

لنلاحظ أن المعايير الداخلة في العملية هنا (والتي ستُفصَّل فوراً الفقرة 3.1.2.: ترتيب، تدرُّج... إلخ) تُكوّن الدرجة صفر المحلية. على أننا يمكن أيضاً أن نُؤوِّلها ـ على غرار كثير من الدرجات صفر المحلية (انظر: الفصل السادس، الفقرة 3.2.) ـ على أنها مُعلّقة بدرجة صفر عامة: ذلك لأن الخط المستقيم، والمُربَّع، والدائرة، سابقة الوجود على الملفوظ، ككثير من النماذج التشكيلية، ويمكن أن نُسقِط على الملفوظ توقُّعاً قائماً على هذه الخطوط، وهذه المُربَّعات... إلخ. لكننا نعلم كم تتلاشى الدرجات صفر هذه في المجال التشكيلي. ما يسند إليها الدعم، هي على الأخص الخطابات التي تستحوذ على هذه المناويل الكبرى.

(4) الانتظام مكان ترابط مميّز، والعين مجهّزة بخيوط لرصدها، أي لإكمالها إن كانت ناقصة. هذه القدرة لجهاز الشبكية تشبه عمّال المطابع المتمكّنين، الذين يبحثون عن تفادي «الصدوع» في صفحة مّا: هذه التنسيقات ليست ملائمة، مع ذلك فهي مدركة بقسوة.

2.1.2. قوة الإطناب

لِنلاحظ ظاهرتين بالتفصيل:

أ) يمكن أن يكون إطناب العبارة ضعيفاً جداً. في عدم توقُّع أقصى، قد لا يتمكن أي معيار من أن يُحدَّد، وأي تغيُّر لا يمكن أن يُعَدّ بلاغياً. في الحالة المُعاكِسة لإطناب قوي (هو الذي نقترب منه مع فازاريللي، والذي يملأ كل خانات شبكته)، المعيار مُعتمد بقوة، وبالتالي سيكون كل انقطاع بلاغياً جداً.

ب) من جهةٍ أخرى، تبدو بعض الخطوط أكثر هيمنة من خطوط أخرى. هذه هنا حالة الخطوط الأفقية والعمودية، الملحوظة أكثر من خطوط القطر. إن تنظيم العبارة على شكل وحدات رباعية موضوعة على جانب له في ذلك أثر ما. إذاً المعيار العام يُقوِّي صلابة المعايير الخاصة.

3.1.2. تعددية التراكيب

يمكننا أيضاً أن نتفحص بالتفصيل مفهوم تعددية المعيار. فكل وضعية تدخل في عدة علاقات تركيبية. هذه هي الحالة هنا، سواء على صعيد الوضعية في العلاقة، أو على صعيد نوعية العلاقة.

أ) مكان في العلاقة. كل وضعية هي على تقاطع محور أفقي، ومحور عمودي ومحورَي قَطْر على الأقل. ثمة إذاً، لكل وضعية أربع تركيبات ممكنة. (أربع على الأقل، لأن كل وضعية يمكن، فضلاً عن ذلك، أن تدخل في تشكيلات أكثر تعقيداً، تجعل منها وضعيات مُتميِّزة: زوايا، مركز، قُطبان علوي وسُفلي... إلخ).

ب) من جهةٍ أخرى، في هذه العلاقات كلها، يمكن لوضعية ما أن ترى مضمونها وقد حددته قاعدة تركيبية خاصة. تركيب يُعرَّف من

خلال انتظامه (مثلما يكون مضمون وضعية محدداً جزئياً أو كلياً)، ينبغي أيضاً تمييز نماذج انتظام مختلفة. وهكذا لدينا، مثلاً:

ـ الانتظام بالترتيب. لقد كانت هذه بما يكفي مشكلة المثال الذي يشغلنا.

ـ الانتظام ذو الأبعاد. هنا، هذا الانتظام توضّحه جيداً أبعاد الأشكال والمسافات بينها.

ـ الانتظام بالتدرج. يُديرها مبدأ تناسُب أو ازدياد بين العناصر المُتنامية أو المُتناقِصة. هذا المعيار حاضر هنا أيضاً[5] في القطوع الناقصة التي نجدها مثلاً في الصَّفين ب وس وفي العمود 3.

ـ الانتظام بالتناوب (هنا مثلاً توجُّهات القطوع الناقصة الواقعة على أقطار، أو توجهات القطوع الناقصة الأربعة التي تندرج في مُربّع).

من الممكن طبعاً خلق انتظامات أخرى، مُدرَكة إلى حد أنها تستدعي ترتيبات بسيطة من وجهة نظر إدراكية، غير قائمة على مبدأ المُتوالية، لكن على مبدأ السطوح مثلاً: مُربَّعات، دوائر، متعددات الأضلاع مُنتظَمة، مُقعَّرة أو كوكبية الشكل، أو مُنحنى جَيبي، أو تخميسة... مثل هذه الانتظامات موجودة في مثالنا: نرى هكذا، ارتسام مُربَّع كبير مُنحرِف في الزاوية العليا اليُمنى. في هذه الحالات كلها، يُخلَق انتظام، ويسمى إيقاعاً إذا اندرجت هذه العناصر في خط زمني.

---

(5) الرسم والتصوير الإعلاني نجد بغزارة أمثلة عن سلاسل بعدّية في اطّراد منتظم: الشكل نفسه يتكّرر ليكوّن سلسلة كاملة من الأحجام، وفق تقنيّة الاختزال في التنضيد. أو أيضاً، يمكن أن نفكّر في طريقة «التعليب» المعرّف هو الآخر، بوصفه انتظاماً بعديّاً صارماً باطّراد.

إن لتأكيد تعددية المعايير نتيجة هامة: بحسب المحور الذي نأخذه بالاعتبار، يمكن أن تُعَدّ كل حالة حيناً، كمُشارِكة في انتظام ما، وطوراً كمُحطِّمة لانتظام آخر: دائرة ما من العبارة يمكن أن تؤخذ في علاقة انتظام ذات أبعاد وفق المحور الأفقي، لكن لا يمكن أن تكون مُتوافقة مع الانتظام المُتوقَّع على المحور العمودي. من هنا ينتج توتر مُعيّن في القراءة التي يُمكن أن تتكون من هذه الوضعيات. سبق أن عرفنا كم كان مفهوم الانزياح البلاغي نسبياً: إن اعتبار مثال على هذا القدر من الشَّكلنَة الصارمة كلوحة (Bételgeuse) يُظهر ذلك بِقدر كاف.

عدد الأمثلة التي يمكن أن نأخذها هنا مُرتفِع. سنقتصر على أن نشير من بينها إلى ثلاثة من طبيعة مُختلفة:

أ) عمودية الطرف الأيسر، تتضمّن قطعاً ناقصاً (f1). انقطاع على صعيد المحيط (المتكوِّن حصراً من دوائر)، لكن المعيار مُراعى إذا اعتبرنا التطوُّر على المحور الأفقي (حيث يكون تُسطُّح الدوائر أكثر فأكثر).

ب) يمكن أن يكون لعنصر ما موضعه في انتظام، باعتبار واحد من مظاهره فحسب ويقطع علاقته بالانتظام، باعتبار مظهر آخر. فالمُربَّع الصغير (رسم 11) للملفوظ له مكانه في المقطع من جهة حجمه ولكنه يشذ من جهة شكله.

ج) بعض القطوع الناقصة (قطوع الترتيب ب، والعمود 6 وأخرى أيضاً) يمكن أن تُعَدّ انتهاكات انتظام مُعيَّن. لكن يُمكن أن تحوّل إلى عناصر انتظام آخر إذا طوّرنا، لنأخذها بالحسبان، معياراً عاماً مختلفاً؛ إن رأينا في العبارة الخطة إيقونة مشهد ثُلاثي الأبعاد، فحينئذٍ يُمكن أن يُعَدّ القطع الناقص كالشكل الذي يتخذه قرص يدور

حول قَطْره، وتُعدّ سلسلة القطوع الناقصة كمجموع من الأقراص المُمثّلة في لحظة دورانها، وفي نسق قياسي[6].

2.2. انتهاكات

حانت لحظة تركيب ظواهر الخرق الملحوظ في البيليغوز. هذه الانتهاكات لا تؤثّر إلا في الأشكال (تترك المُتغيِّرَين الآخرين، اللون والنسيج، سليمَين): إنها قطوع (أ) توجُّه (قطوع ناقصة قَطريّة)، (ب) وحجم (مثلاً، الدائرة الصغيرة p 13)، أي في اثنتين من الوحدات الشّكلية الثلاث للشكل[7]، لكن ايضاً (ج) قطوع ناقصة في اختيار نموذج الشكل (مثال: المُربَّعات الطارئة في متواليات من الدوائر).

بعض الانتهاكات يمكن أن يكون مولِّد انتظامات جديدة. لكنها يمكن أيضاً أن تُضاف إلى انتهاكات أخرى لكي تتقوى. إن قطعاً ناقصاً، وهو خرق من نموذج شكل، يُمكن أيضاً أن يُعَدّ خرقاً من جهة الحجم.

3.2. تشكيلات

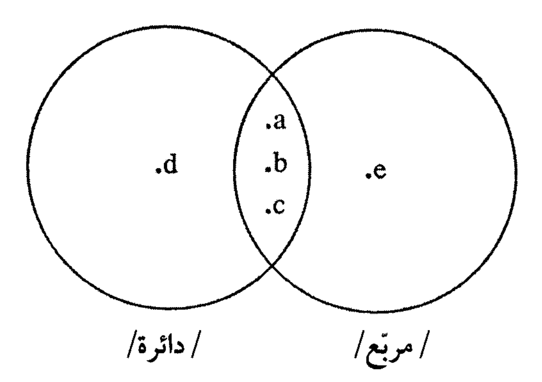
إن خرق انتظام ما لا يكفي لكي نتحدث عن بلاغة. هل ينبغي أيضاً ألا يكونَ الإطّناب مُقوَّضاً إلى حد أننا لا نستطيع أن نحدد

(6) لنلحّ على حقيقة أن مفهوم المتوالية، الذي سبق رفضه، سيكون غير صالح لوصف هذه الظواهر، نظرّاً لأن كل سلسلة تستطيع أن تكون بعدم اكتراث مختبرة انطلاقاً من أحد طرفيها أو من الآخر.

(7) يلعب الرسّام على الوحدة الشكلية للوضعية: كلّ هذه التشكيلات مركّزة بصرامة على عقد الشبكة. ولكن كان بإمكانه أن يفعل طبعاً، مثلاً بأن يحرف عن المركز قليلاً دائرة أو إهليلجاً.

طبيعة الحالة المُتوقّعة في هذه الوضعية. إن هذه المعرفة عن الوضعية المعنية هي التي تسمح باختزال الانزياح. نعلم أن نتيجة انزياح مُختزَل هي تشكيل، يُعرِّف العلاقة بين الدرجة المُدرَكة ودرجة مُتصوَّرة ما. في المثال المُختار، الدرجة المُتصوَّرة للوضعية ش 11 هي دائرة ودرجتها المُدركَة مُربَّع.

يُفضي تَواجُد المُدرَك والمُتصوَّر إلى تحليل يُبرِز الخطوط المشتركة لهذه الدرجة وتلك، ولتلك التي توجد في علاقة استبعاد أيضاً. مما يمكن أن توضّحه الترسيمة الآتية:



الشكل 17 أ. توسط بين الدائرة والمُربَّع (1)

حيث أ، ب، ج، المشتركة، تكون مثلاً: /إغلاق/ ، / تحدُّب/ ، معدَّل مرتفع من التناظُر/ نابع من الوحدة الشكلية ـ التوجه) أو حيث د، لا تنتمي إلا إلى الدائرة، تكون /انحناء/ ، التي نُعارِضها مع هـ، /زاوية/ (نابعة من وحدة الشكل نفسها). المُدرَك الحسي والمُتصوَّر يجب أن يكونا مُتشابهين ومُختلفين في آنٍ واحد (هذا مبدأ الثالث الوسيط)، وهذه العلاقة تُستخلَص من الإمكانية الموجودة أمام المُشاهِد لكي يُحدِّد رُتبةً تحتويهما معاً. هنا، من خلال تجريد طوبولوجي، يمكن أن تُرى دائرة، ومُربَّع، وقطع

ناقص، ومُعيَّن، على أنها مُتكافئة، لكونها أشكالاً مُغلقة ومُحدَّبة ببساطة[8].

وهكذا فإن البلاغة الفازاريللية تُسقِطُ الاختلاف بين الدائرة والمُربَّع، بالتشديد على ما بين هذين النموذجين من مُشترَك. مثلما نلاحظ على عرضًا، نجد من جديد هنا تطبيق مبدأ أكبر يُدير سلَفاً البلاغة اللسانية: ليس التشكيل ممكناً إلا بفضل الطابع التفكيكي للوحدات (الاشتقاقات جُعلِت مُمكنة من خلال وجود وحدات صوتية، كما جُعِلت تحويلات الوحدات الصوتية ممكنة من خلال وجود الوحدات الدلالية). كذلك، لا تخلو لُعبة التشابه والاختلاف المذكورة توا، من قياس مع الاستعارة.

التشكيل المأخوذ مثالاً هنا مُحصَّل في الواقع من خلال تحويلات (هندسية، طوبولوجية). وكل هذه التحويلات تتأتى من نفس عملية الحذف ـ الإضافة (كما في الاستعارة): بعض خطوط الدرجة المُتصوَّرة طُمِسَت (الانحناء) واستُبدِلت بخطوط مُكوِّنة لخصوصية الدرجة المُدرَكة (الزاوية).

هل توجد تشكيلاتٌ أخرى؟ وبعبارة أخرى، هل عمليات الحذف والإضافة البسيطَة عمليات ممكنة؟

للوهلة الأولى، نميل إلى دحض افتراض الحذف البسيط وإلى الاعتقاد بأن عملية الحذف ـ الإضافة وحدها ممكنة. فنموذج الشكل هو جُملة خصائص، عرّفناها بأنها خطوط، مُنظَّمة في وحدات شكلية، على أنه لمّا كانت هذه الخطوط مُتمظهرة مباشرةً في تعبيرٍ ما، يمكن أن نقول لأنفسنا: «إن من غير المُمكن أن نحذف واحداً من دون أن نُحِلّ

(8) حول مفهوم الترابط انظر: الهامش رقم 10 في الفصل الحادي عشر من هذا الكتاب.

محله تلقائياً واحداً آخر». (لن يكون ممكناً مثلاً حذف «انحناء» دائرة والاكتفاء بذلك: لكون الشكل يجب أن يتمظهر على صعيد التعبير، علينا أن نُمثِّل شيئاً آخر، يمكن أن يكون الزاوية مثلاً).

غير أن هذه المُحاجّة لا تصلُح إلا لبعض نماذج الخطوط، المُنظمة بطريقة قُطبية (خط P ↔ خط لا P). لا يصلُح لخطوط مُنظّمة بحسب الترسيمة خط q ↔ خط . مثلاً، في الزوج O ↔، حيث يُكوّن الشكل الثاني الدرجة المُدرَكة، الإغلاق محذوف كلياً، والخط كما هو محذوفٌ جزئياً (وحُفظت خطوط أخرى كالتناظُر). ومن ناحية أخرى، الحذف الكامل ممكن دوماً. وهو الذي سيكون لدينا في الافتراض الذي تكون لوحة فازاريللي بحسبه فارغة.

ومع ذلك، تبقى المُحاجّة صالحة في افتراض إضافة. إذ لا يمكن أن نُضيف خطاً إلى نموذج شكل إلا على حساب خط آخر. وإضافة الزاوية إلى مجموع خطوط الدائرة، يعني تقويضها من حيث هي دائرة، وبالتالي حذف انحنائها.

4.2. جو شعوري

لنرى الآن كيف أن مختلف مستويات الجو الشعوري ـ النووي، والمستقِل، والتكويني (انظر: الفصل السادس، الفقرة 6) ـ التي تصلُح لكل نظام بلاغي، تترابط في حالة التشكيل (الصورة) التشكيلي، وخصوصاً تشكيل (صورة) الشكل.

1.4.2. الجو الشعوري النووي

يمكن أن نُميِّز ثلاثة مظاهر في الجو الشعوري النووي: إدراك البلاغية، وإدراك مرونة الشكل، وإدراك المُتغيِّرات. لِننظر بالتدريج في هذه النقاط.

إدراك البلاغية: نريد أن نقول من خلال ذلك: «يُطلِق التأثير الأولي للتشكيل دوماً القراءة البلاغية للرسالة التي تندرج فيها». هذا ما سمِّيَ في اللسانيات بالشاعرية، التي «توضّح الجانب النابض للعلامات» (Jakobson, 1963: 218)، وهو ما يجعلنا نُدرِك الخطاب ذاته، وليس دلالته بصورة رئيسة. في حالة العلامة التشكيلية، ليس للتشكيل جوهرياً هذا الدور الغائي الذاتي: هذا الدور سبَق له أن تأسس كاملاً على نبْضية علاماته. إن جزءاً كبيراً من المدلولات التشكيلية مُتلازمة مع الرسالة نفسها، كما رأينا في الفصل الخامس. هذه الرسالة لا تنقل أي مضمون إيقوني، يأتي التشكيل لتجريده من قيمته. لهذه الغائية الذاتية التي تتقاسَمُها الرسالة التشكيلية، أياً كانت، مع الرسالة الإيقونية حين تكون هذه بلاغيةً، نتيجة هامَة: تجعلنا نُدرِك الرسالة التشكيلية بوصفها على أية حال بلاغية بالقوة.

لكنْ ألا يلعبُ التشكيل أي دورٍ في هذه الغائية الذاتية؟

أجل طبعاً: تؤكد أكثر أيضاً نبضية العلامات. إذاً تلعب دوراً مُقوياً للغائية الذاتية، وتُبرز الطابع التشكيلي للرسالة. وإذ تُقوِّيها، تميل، مُقدَّماً، إلى نزعِ قيمة كل إدراك إيقوني.

ثمة تأثير نووي ثانٍ للتشكيل، موضَّح جيداً في المثال المُتناوَل، هو أن انتباه المُشاهد منجذب إلى ما للشكل من مقاومة ضد تقويضه. إذ إن قوىً يمكن أن تفعل فعلها فيه: يُقاوِم، ويتِمُّ هذا مادام حد الإطناب لم يُبْلَغ. نتلاعب بالدائرة لكي نُنتج منها التمظهرات الأكثر انحرافاً، ولكن هذه الانعقافات تبقى مقبولة إلى حد أن نُدرِج المُربَّع في العائلة(9): إنها مرونة الشكل.

---

(9) ينطبق هذا على مربّعين متجاوري الطرفين، يشغلان وضعية الدائرة، ولكن أيضاً على المربّعات الناتجة عن التنسيقات.

وأخيراً واحد من الأجواء الشعورية للتشكيل، هو توضيح اللامُتغيِّر. فتعادُل درجة مُدرَكة ودرجة مُتصوَّرة، يضمنه اللامُتغيِّر، كما نعلم. هذا اللامُتغيِّر، في حالة عملية حذف ـ إضافة، هو التداخل بين المجموعَين. وفي مثالنا، تُهمَل الخطوط التي تُعارِض المُربَّع والدائرة لصالح الخطوط المشتركة بينهما (الاحديداب، قفل المحيط، سطح مُتساوٍ تقريباً، مستوىً عالٍ من التناظر). بينما قد لا تكون هذه الخطوط هي التي تُستخرَج في تمثيلنا الذي لدينا عن هذين الشكلَين[10].

يميل تشكيل ناتج عن حذف ـ إضافة إلى أن يوضِّح أيضاً تمثيلات غير مُستخدَمة عن الفضاء. فمثلما يخلُق الإبدال الإيقوني نماذج جديدة، أو خطابات جديدة حول مرجعيات، ومثلما تخلق الاستعارة اللسانية أمكنة مفهومية جديدة، تخلُق الاستعارة التشكيلية للشكل مفهومات فضائية جديدة، غير موجودة في المستوى المُتمظهر (كالاحديداب الخالِص، والإقفال الخالص). يمكن أن نُسمِّي هذه الأشكال الجديدة أشكالاً عُليا. تتأتى في الواقع من تحييد خطوط متميزة مختلفة عن الأشكال الخاصة: يسهِم التشكيل في تنظيم هذه الأشكال ضمن المرتبة نفسها، في نظر وحدة شكلية مُعطاة. ليست هذه الخطوة المعرفية عديمة التشابه مع خطوة الطوبولوجي.

2.4.2. الجو الشعوري المُستقِل

لم نستطع أن نتكلم عن الخاصة الثالثة للجو الشعوري النووي ـ

---

(10) وهكذا نخلق قسماً يكون تعريفه طوبّولوجياً بصرامة، وملامحه التعريفية هي تلك التي تمّ تعدادها (تقعّر، انغلاق، سطح متساوٍ، تناظر). تنقسم الخطوط التي يمتلكها التشكيل في وضع إبعاد متبادل بين المتضادّات/ مستقيم/ > </ منحن/ > < / ممكن الانحراف/ / غير ممكن الانحراف/ (أي / من دون زاوية / > </ بزاوية/).

توضيح اللامُتغيرات- من دون أن نلاحظ على الأقل أن العملية تقوم هنا على دوائر ومُربَّعات. لو أخذنا الآن بملء عين الاعتبار هذين الشكلين، فسوف نحصل على الجو الشعوري المستقل. سيتوجب التمييز بين مظهرين للظاهرة، وفق مانُعطي للشكلين من مضمون دلالي فقير وبسيط (أ) أو ثرِي ومُعقّد (ب)، وهذه مشكلة رأَينا أنها ليست سهلةً على الحل (الفصل الخامس، الفقرة 2.3.).

(أ) للأشكال، التي يجعلها التشكيل قابلة للتبادُل في ما بينها، كيانها الخاص. إن أثر تلاعُب فازاريللي ما كان أبداً هو نفسه لو كانت ثمانيات الأضلاع هي التي تتصل في ما بينها على اللوحة! وفي الواقع فإن الدائرة والمُربَّع أشكال مألوفة وبسيطة، ومستقرة للغاية، ولها بالتالي وجود مُسبَّق قوي على الملفوظ. والمساس باستقرارها سيكون من الآن وصاعداً محسوساً أكثر مما هو عليه في حالة تشكيل يؤثِّر في أشكال أكثر نُدرةً وتعقيداً، وبالتالي أقل استقراراً. فاستقرار الشكلين والتمثيل الذي لدينا عنهما يجعلانِهما غير مُتوائمَين في خطاباتنا. وتبدو الخطوط التي تتبادل الاستبعاد كقطبين في تمثيلاتنا ـ /مستقيمة/ ↔ /مُنحنية/ ـ وهذه ليست هي الحالة بالقياس إلى تضاد من نوع /6 جوانب/ ↔ /7 جوانب/. وسوف تكون مُواءمة مُخترِع الأشكال العُليا لهما ملحوظة بالأحرى.

ينبغي أيضاً إبراز مظهر آخر من الجو الشعوري المستقل.

(ب) إذا أسندنا إلى الأشكال مدلولات خاصة جداً، فإن استعمال ما يسمى بالأشكال والآثار الناتجة عنها (خرق، تواؤم) لن تعدَم أن تؤثِّر في هذه المدلولات. فمن اللحظة التي يعزو المُشاهد فيها مدلولاً مُحدَّداً إلى الدائرة وآخر إلى المُربَّع، لا يستطيع تأليف فازاريللي إلا أن يؤثِّر في تمثيلاته. ولئن رُبِط المُربَّع افتراضياً ـ ونحن لا نعرض هذا التأويل إلا لكي نُوضِّح الآلية ـ بكمالٍ بشري والدائرة

بكمالٍ إلهي، فالمواءمة بينهما في لُعبةٍ شكلية، لا يعدَم أن تكون له تداعيات رمزية عميقة: صَهْر الإنسان في الألوهية، أو أنسنة الطبيعة الإلهية.

3.4.2. الجو الشعوري التكويني

إذا كان السياق هو الذي يُولِّد التشكيل، فهو أيضاً الذي يُوجه أثره النهائي. يُمكِنه في الواقع أن يضع الجو الشعوري المستقل موضع التساؤل، ويُشكّله، ويُقوّيه.

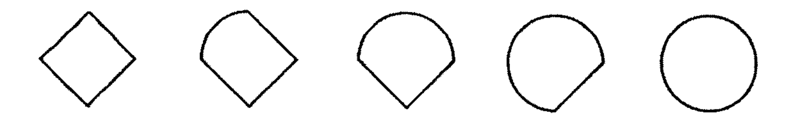
سنحصل مثلاً على أثر التقوية إذا أفضت بعض تجهيزات السياق إلى أن تُسلِّط الضوء على اللامُتغير نفسه (الجو الشعوري المستقل أ)، أو أيضاً إذا أُدخلت تشكيلات أخرى مُختلفة عموماً، المعالجات الدلالية نفسها، التي وُصفَت بأنها مولِّدة للجو الشعوري المستقل ب.

والحال أن أثر التقوية هذا تحديداً، هو الذي نُلاحظه في تأليف فازاريللي؛ إذ إن مُعادل الدائرة والمُربَّع معروض عدة مرات، عبر تمظهُراتٍ مُختلفة للتشكيل: هنا يشغل المُربَّع حيِّزاً أكبر من الحيّز الوسطي للدوائر، وهناك يشغل حيِّزاً أصغر. لكن في الحالتين، يكوِّن نتيجة التطوُّرات القائمة حصراً على دوائر (وعلى بعض القطوع الناقصة). في مكانٍ آخر، نفس ترتيب الدوائر هو الذي يوحي بحضور مُربَّع. لا تعدَم تعددية الأمثلة، وخصوصاً تنوعها ـ كنا كأننا نلعب على موضوعٍ مُعطى ـ أن تُقوِّي الأجواء الشعورية المُستخلَصة.

4.4.2. التوسُط

(أ) تنوع صِيَغ التوسط

يمكن أن نتخيل، بين الدائرة والمُربَّع، سلسلة مُنفصلة من التوسطات التي يمكن أن تكون مثلاً:



الشكل 17 ب. توسط الدائرة والمُربَّع (2)

تُكوِّن هذه العناصر الخمسة لفهرستٍ مثالي انتظاماً من خلال التطوُّر. ليست حاضرة في لوحة البيتلغوز، لكن السلسلة توجد بالقوة مع ذلك[11]. في المُتوالية، نبتعد قليلاً قليلاً عن المُربَّع ونقترب من الدائرة: هكذا يُمكن لـ «مسافة» بين الشكلَين[12] أن تعرِف مقياساً مُحدَّداً. فأن يكون الإبدال دائرة ـ مُربَّع مُعطىً مرة واحدة، عبر تعادُل خالص وبسيط (كما في لوحة البيتلغوز) أو أن يستخدم طريق سلسلة توسطات، فهو يخدم في النهاية الهدف نفسَه: الوصول إلى توسط المُتعارِضات. ومع ذلك فنحن في الظاهرة الأولى ـ الإبدال الخالص والبسيط ـ سنُلاحظ اسم التوسط البلاغي. أما الظاهرة الثانية فهي شبيهة بتوسط سردي.

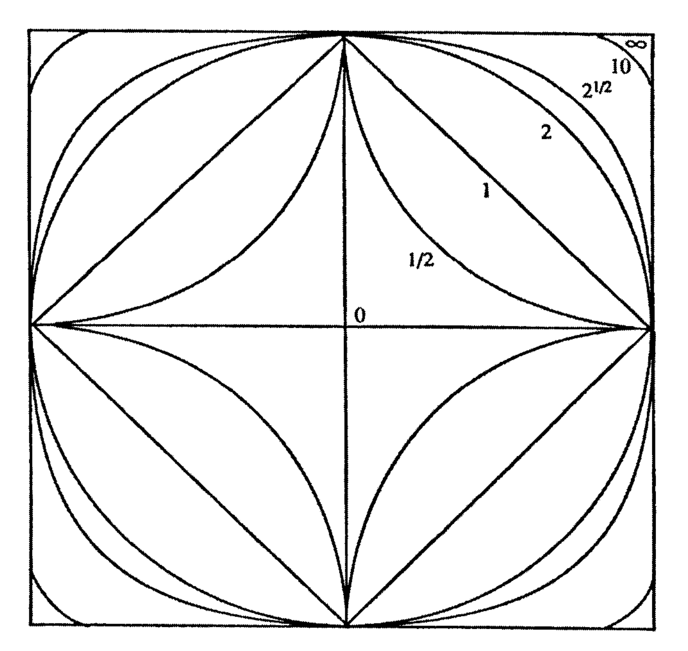
نماذج توسط أخرى ممكنة أيضاً. منها التوسط من خلال توليفٍ، ليس بلاغياً طبعاً إلا في السياق المُناسِب. فعلماء الرياضيات يعرفون جيداً مُنحنيات لاميه (Lamé) المشهورة التي هي أصل الحل الأنيق الذي وجدَه بييت هاين (Piet Hein) لمشكلة ساحة سرجِل تورغ (Sergel Torg) في استكهولم. كان الأمر مُتعلقاً بإيجاد مُنحنٍ

(11) نعثر من جهة أخرى على بعض العناصر في تركيبات أخرى لمعلّم «بيكس»، أو في هذا الحاسوب التخطيطي لـ كومورا، وياماناكا الذي يعاد إنتاجه غالباً والذي ينطلق من صورة جانبية لامرأة إلى إطار ما عبر 9 وسطاء، أو إلى معيّن داخلي عبر 49 وسيطاً.

(12) مسافة تشكيلية: مفهوم مجازي لا أكثر ولا أقل من المسافة الدلالية (انظر: (Marcus, 1970)).

«مُريح» يكون وسيطاً بين رُباعيات الزوايا التي تُحدِثها عمودية الشرايين الحضرية، والشكل البيضوي المُقرَّر للحوض المركزي. لهذا الموضوع، اقترح هاين المُعادلة

$$\left|\frac{x}{a}\right|^{2,5} + \left|\frac{y}{b}\right|^{2,5} = 1$$



الشكل 17 ج. توسط الدائرة والمُربَّع (3)

التي تُولِّد القطع الناقص الأعظم. والقطع الناقص الأعظم، هو مُنحنٍ يُحقِّق توسط الدائرة والمُربَّع عبر التوليف، لأنه في وقتٍ واحد محيطُ الدائرة والمُربَّع.

إن نموذجاً قريباً من التوسُّط، مُنسَّقاً مع توسط نموذج سردي،

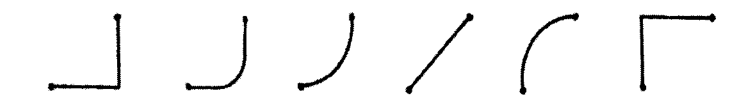
يتلاقى في منحوتة Archeologia، للنحات الإيطالي جوسيبي سبانيولو (Giuseppe Spagnulo) (1977). يتعلق الأمر بمجموع ست عشرة كتلة من الحديد المكثف معدة على الأرض.

نجد هنا إذاً توسطاً ليس بين الدائرة والمُربَّع، لكن بين المُكعَّب والاسطوانة (اسطوانة مسطحة جداً في الحقيقة: «رغيف»). وهو توسط بالتوليف بمقدار، ما تُمثِّل الكُتل الداخلية كلها بعض خصائص المكعب والاسطوانة؛ وهو توسط سردي بمقدار ما تُمثَّل هذه التوسطات في متوالية.

لكن التوسط السردي والتوسط بالتوليف، لا يتماشيان وحدهما كما رأينا في الفصل السادس (الفقرة 2.6.). يمكننا أيضاً أن نذكر التوسطات من خلال التجاوُر والتكثيفية: هما واضحان في الـ «مندلا» (انظر: Edeline, 1985).

(ب) تنوع مواضيع التوسط

لئن وُجدت مجموعة صيغ توسط، فإن موضوعات هذه الصِيَغ يمكن طبعاً أن تتنوع. وهي تعمل في كثير من تضادات الخطوط التشكيلية الأخرى، مثل /مركزي/ ↔ /مُحيطي/، /عمودي/ ↔ /أُفقي/، /زاوي/ ↔ /انحنائي/. وفي ما يتصل بالزوج الثاني، يمكننا دعمُ أن مُنحنيات «لاميه» تحمل إليه أيضاً توسطاً لأن (الشكل 17ج) يُفضي إلى المُتوالية الآتية:



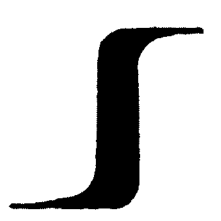
الشكل 17 د

حيث يتحول العمودي إلى أُفقي والعكس بالعكس.

وفي ما يتصِل بالزوج الزاوي - الانحنائي يمكننا أن نستدعي بصدده أمثلة توسط بالتوليف يُقدّمها فن هنود كندا، حيث تفيض الأشكال المسماة «بيضانية».

بحسب المتخصصين (Stewart, 1979)، تكمن جاذبية البيضاني الناجح تماماً في طابعه المشدود («مشدود»). وبالمقابل، توصف الدائرة بأنها شكل مُتولِّد من البيضاني، وكذلك شأن المستطيل. «الدائرة السلبية (هي) عبارة عن هلال منغلق على نفسه.» «يبدو أن البيضاني إذا تفكك فإنه يعود فوراً إلى شكل مستطيل أو بيضوي».

والمتخصصون أنفسهم يُسمّون بأحرف U وS بعض الأشكال الأخرى، مما قد يحجب حقيقة أن هذه الأشكال هي في الواقع نِصف زاوية[13].





الشكل 18

(13) يمتدح ستيوارت بيل هولم (1967) لاستخدامه كلمة بيضاني (ovoïde) لتحل محلّ التسميات القديمة «زاوية مربّع مدوّرة» أو «مربّع مغلق بيضوي». صحيح أن الكلمة مريحة، تماماً كمشابهة أشكال أخرى لحرفي مثل U وS. ومع ذلك، تبدو لنا هذه التسميات الجديدة مؤسفة لأنها تلغي مفهوم التأليف بين المربّع والدائرة، بين المستطيل والقطع الناقص، بين المرن والزاوي. غير أن هذا المفهوم قد يحتوي على واحد من مفاتيح الإغراء التي تمارسها هذه الأشكال، ومفاتيح الفعالية التي تعترف لها شعوب ساحل الشمال الغربي.

يصف مارتن غاردنر (Martin Gardner)، بدوره، في نص مهم (1975) ثنائية قطبية تشكيلية للعالَم المُدرَك، بدءاً من الألعاب الرياضية (كُرة دائرية على أرض مُستطيلة) حتى النقود (قِطع نقدية، وأوراق مصرفية)، مروراً بحروف الأبجدية (من الـ S إلى الـ E)، والأثاث، والألعاب الداخلية... إلخ، مما يُمكن أن يُضاف إليه أيضاً الأحرف المليئة والأحرف الممدودة في الكتابة الدائرية التي تقترب من الـ U والـ S الهنديين.

3. بلاغة النسيج

1.3. معايير النسيج

تفترض أية بلاغة حضور وحدَتين على الأقل؛ علينا إذاً تعداد التكوينات المُمكنة للتوزيع بين النُسُج من جهة، والألوان والأشكال من جهة أخرى، في رسالة تشكيلية مُعينة.

حالتان مُمكنتان من حيث المبدأ:

(أ) تكون رسالة تشكيلية معينة مُتجانسة مع نسيجها، لكنها تسجل تنوعات في ما يخصُ أشكالها وألوانها؛

(ب) تسجل رسالة تشكيلية معينة تنوعات شكل و/ أو لون ولكن تنوعات نسيج أيضاً[14]. وإذا نظرنا فيها بانتباه، سنرى أن هذه

(14) من الممكن التفكير نظرياً بحالة ثالثة ورابعة: (ج) الحالة التي تكون فيها الرسالة متجانسة تماماً مع الإعدادات الثلاثة للنسيج، والشكل، واللون، و (د) الحالة التي تكون فيها الرسالة متجانسة مع الشكل واللون، لكنها مختلفة مع النسيج. في (ج)، ربما لا تكون هناك رسالة تشكيلية، لأنه ربما لا يكون هناك أيّ تشكيل (بالمعنى غير البلاغي، انظر: الفصل الثاني من هذا الكتاب). في (د)، يخلق اختلاف النسيج المدرك من تلقاء نفسه شكلاً، أو تشكيلاً، مما يعيدنا إلى الحالة (ب).

الحالة الثانية يمكن أن تتحقق بطريقتين مُختلفتين: إما (ب1) أن تقترن التنوعات النسيجية بتنوعات العناصر الأخرى (للشكل واللون)، وإما (ب2) أن تكون مستقلة عنها: لنتخيل، مثلاً، بُقعة حمراء على خلفية بيضاء، وليكُن جزء من البقعة والخلفية أملس، وأن يكون الباقي، المتضمن أيضاً جزءاً من البقعة والخلفية، خشِناً[15].

هكذا ستكون لدينا ثلاث حالات نسميها اختصاراً:

(1) تجانُس النسيج، (2) وتنوع مُلازِم، (3) وتنوع مُتناقِض.

ما وضع هذه الحالات الثلاث، نسبةً إلى البلاغة؟

في الحالة الأولى (تجانُس النسيج)، النسيج محيَّد، ومحروم من المُلاءمة: غياب التنوع يسلبه كل قدرة تمييزية. إذاً في هذه الحالة، لن تكون هناك بلاغة.

أما الثانية (المُلازَمة)، فلدينا أيضاً شكل للدرجة صفر يبدو تماماً أنه تطبيق للقاعدة العامة للمُلازَمة المدروسة أعلاه (الفصل السادس، الفقرة 4.3.): ينبغي أن يتطابق مع تنوع اللون تنوع نسيجي.

هاتان الحالتان الأوليتان، تطبيق لقاعدة الائتلاف الدلالي العامة.

---

(15) يمكن لقارىء الهامش رقم 14 أعلاه، اليقظ أن يعترض علينا بالقول إن هذه الحالة نظرية تماماً مثل الحالة (د): تخلق تنوّعات نسيج في سطح متجانس على صعيد اللون شكلاً متميّزاً بالفعل. غير أنه يجب التذكير بوجود درجات لكثافة الحضور، على مستوى النسيج كما على مستوى الشكل أو اللون. في المثال الذي نعطيه، كيانات الشكل واللون واضحة جداً، وتنوّعات النسيج، الأقلّ وضوحاً، تخلق إذا أشكالاً بكيانات أقل كثافة حضور، ويمكن أن تعتبر ثانية (في سياق آخر كهذا، يمكن أن يكون تنوّع اللون - مثلاً، لتدرّجين قريبين من الأخضر المائي - ثانياً بالقياس في تضادّ نسيجي موسوم جداً بالأملس - الحبيبي).

لكن هذه القاعدة لا تطبق بالطريقة نفسها: في الحالة الأولى يوجد الائتلاف الدلالي لخطة التعبير، هذا الائتلاف التشكيلي يوضح تجانس الملفوظ وطبعه المدمج، وفي الحالة الثانية يوضح تناسب الائتلافات التشكيلية الاستقلال النسبي للوحدات داخل الملفوظ. وسنرى أن هذا التمييز بين نموذجين من الدرجة صفر غنِي بالتضمينات.

الحالة الثالثة تخلُق من دون شك التشكيل البلاغي: ذلك أن توزيعاً مُتناقضاً للسطوح ينتهِك، في الواقع، صيغة المُلازَمة.

إلى هذه المعايير العامة تُضاف طبعاً المعايير المحلية المدروسة سابقاً. فالنسج، كالأشكال، يمكن أن تعزو انتظاماً داخلياً للملفوظ. يمكننا مثلاً أن نتخيل تدرج حبات في ملفوظ ستلعب على تنوع هذه الحبات (كعمل كارلمان (Carelman) حين يُعيد بناء الغورنيكا (Guernica) من ورق زجاجي، مُخصَّص لِضعيفي النظر).

2.3. تشكيلات

هكذا قد تبدو بلاغة النسيج بهذه البساطة: معيارين وعائلة تشكيلات واحدة.

ومع ذلك بقينا هنا في مستوى الدرجات صفر العامة. ونعلم أنه ينبغي أيضاً إشراكُ معايير النوع، المُموضَع تاريخياً. فإذا أدخلناها، فسوف تتمكن الرسائل التي يتمظهر فيها التجانُس النسيجي، وكذلك المُلازمة، من أن تُمثِّل ظواهر بلاغية.

1.2.3. تشكيلات التجانُس

التجانُس النسيجي مُعتاد: لنفكر في الواقع بأن عدداً من الرسائل التشكيلية الفنية يصلنا عبْر صُوَرِ تُجانِس النسيج في نظر الهاوي

المتوسط[16]. لكن الأمثلة الأخرى تفيض: فن الرسم الذي يجهد ليمحو المواد، توافقاً مع مثل «اللوحة الملعوقة» التي طالما دعت إليها الأكاديمية، واللوحات المزججة (الرسم على الزجاج)، وبخس قيمة المواد في مفهوم شكلاني وهندسي لفن العمارة (الذي كان أيضاً مفهوم «بوهوس» والأسلوب العالمي)، وصور تلفزيونية، مثلما نُؤَمْثِلُها: مُشاهد التلفزيون، في المواقف الأكثر اعتياداً، يعتبر الخطوط التي تظهر على شاشة جهاز سيء الضبط، ضجيجاً لا رسالة، نظراً إلى أن المثل هو تعريف «مسروق»[17] تماماً. وأي شيء أكثر طبيعية من هذه الظواهر كلها؟ فما إن توجد علامة، يهَب جوهر التعبير نفسَه لنا على أنه نابع من مادة مُتجانسة.

ومع هذا، إدراكنا للعبارات المرئية يُعدِيه عادة، مثلما سبق أن لاحظنا، الاعتياد على المشاهِد الطبيعية، حيث يغيب التجانُس النسيجي. هذه التجارة مع الأشياء[18] عودتنا في الواقع على التنوع المُتلازِم.

في بعض الحالات، توحُّد النسيج يمكن إذاً أن يحس على أنه بلاغي، مُنتهِكاً الدرجة صفر الأخرى. إذاً يبدو التجانُس كبلاغةٍ مُمكنة، مخفية وفي سُبات. حتماً تتحقق هذه البلاغة من جديد إذا عملت أسباب خاصة، في ملفوظ تشكيلي خاصة، على توقع نسيج

---

(16) لنلاحظ مع هذا، أنه إذا كان الهاوي المسلّم للمختبرات يحتفظ فقط بالاختيار الضعيف بين الكامد، ونصف الكامد، والمصقول، وقد أُدخِلت آثار انزياحات نسيجية منذ زمن طويل في التصوير الضوئي للفن/ أو التصوير الضوئي المحترف.

(17) مثال آخر من النموذج نفسه: إن شفافة معكوسة على شاشة لؤلؤية الشكل ستربح، من دون شكّ، مظهراً إضافياً لحبّة، لا يوجد على الشفّاف. لكن الأمر متّصل هنا بمظهر يحيّده المشاهد، نظراً لأن هدف الشكل اللؤلؤي أن يعطي مزيداً من الإنارة للدعامة.

(18) كلمة شيء، مأخوذة بمعناها الأعمّ، إذاً ليس بالمعنى الإيقوني الذي أعطيناه إياها في الفصل الثاني من هذا الكتاب.

خاص في مكانٍ خاص ما. لكنها دوماً تحت تصرف الذات المُتلقية التي تنوي مُشاهدة العلامات التشكيلية كعلامات وليس كتطبيقات تقنية مموضعة تاريخياً.

في هذه الحالة، تتأتى هذه التشكيلات من إضافة. وهي تُحيِّد بالفعل التنوعات المتوقعة، لصالح ترتيبٍ يُدمِج الوحدات: أضفنا إذاً «نسيجاً جامعاً».

2.2.3. تشكيلات التلازُم

التنوع النسيجي مُتضمَّن تاريخياً في بعض الحدود المرتبطة بتقنيات إنتاج العلامات التشكيلية. يبغي معيار توليدي أن تكون الرسالة نفسها مؤداة في «مادة» وحيدة (تساوي المادية). والحال أن تقنية كهذه، تذهب غالباً جداً في اتجاه إخفاء التنوعات. أجمل حالة هي، مرة أخرى، الصورة الشمسية (تطابق الورقة والماء يضمن التجانُس النسيجي للملفوظ). مع ذلك، لنُلاحظ الآتي، المهم: يجب أن نأخذ مُصطلحَي «التقنية» و«المادة» بمعنى ظاهراتي؛ ليس صحيحاً أن مادة فيزيائية من تربة سيينّ (Sienne) هي «نفسها» مادة الأزرق الفضي البياض (كوبالت). إن الاختلاف الفيزيائي للون مخفي مع ذلك، في ما نعلم، لصالح هوية الناقل، وهو الزيتُ هنا. إذاً التعلم الثقافي - كالذي خلق لنا مفهوم «الرسم الزيتي» - هو الذي يوزِّع التنوع والتجانُس بحسب قواعد، هي في كل مرة اعتباطية ومموضعة تاريخياً. هذه القواعد مُعِيقة إلى حد أنها تُفضي إلى أن تقترح على الفنانين خصائص مواد يُمنع مزجُها: لا غسيل في الرسم الزيتي، لا رسم مائياً مع السانغين، لا غُواش مع الأكريليك.

لكن هذه القواعد الثقافية تخلق إمكانية وجود تشكيلات جديدة: إن دفع التنوع إلى ما وراء الحدود التي تسمح بها قاعدة

الوحدة التقنية، تُنتِج كثيراً من تشكيلاتٍ كهذه. إنه ضمن المعيار، أن يجعل فنان ما، بُقعةً ما أفتح بفضل نسيج أكثر نعومة، شرط أن يُنتج هذه البقعة من المادة نفسها: وسيكون ضمن المعيار أقل إذا فعل ذلك بلصق قطعة من الزجاج كما في Komposition mit quadratische Glasscheibe لِـ كارل بوشهيستر (Carl Buchheister). هذا النموذج من الانزياح يمكن أن يحمل اسم «اختلاف المادة»[19] (allomatérialité). إذًا لدينا هنا عكس ما كنا نلاحظه في الحالة الأولى: هناك انتهكَ إفراطُ التجانُس معيارَ التلازُم؛ وهنا، مبالغة التلازُم تتحدى معيار التجانُس.

هذا النوع من التشكيلات من خلال اختلاف المادة يمكن أن يعرف مُتغيِّراً خاصاً عندما يكون الملفوظ من جانب آخر إيقونية: يمكن أن يستخدِم المعبِّر في الواقع مواد تتطابق مع مرجع العلامة الإيقونية (رمل، حبات بن، معاجين غذائية، أرز، نُتف قماش...). هكذا يمزج إنريكو برامبوليني (Enrico Prampolini) رملاً بزيوته في بعض المناطق في أعماله كما في «ظهور تشكيلي».

تنبع بلاغة التلازُم بداهةً من استبدال: الزجاج مُستبدَل برسم أملس... إلخ.

3.2.3. تشكيلات التنوع المُتناقض

الحالة الثالثة أبسط. الانزياح الذي تُقيمه ينتهك، بالفعل، معيار تطابُق التنوع بين الإعدادات: يجب أن يتطابق مع تنوع الشكل واللون تنوع محدد مع النسيج[20]. إذاً التوزيع المُتناقض للمساحات

(19) انظر: (Groupe μ, 1978a).

(20) أو، لكي نكون أكثر دقة، الملازمة يجب أن تلاحظ بالقياس إلى اللون: اللون والنسيج مؤهّلان في الواقع لخلق أشكال.

بحسب هذه الإعدادات الثلاثة يكوِّن انزياحاً. العملية هي أيضاً من طبيعة الاستبدال: بالفعل يُوجِد التناقض على المَحْمَل في آن واحد قطعين متميزين.

وتتأتى تشكيلات أخرى فضلاً عن ذلك من معايير اجتماعية تاريخية. هناك مثلاً انزياح عندما تنتهك المادة المُستخدمة تمثيلاً مُعيناً لمُمارسة ما، فنية أو غير فنية. هكذا نفكر بالتماثيل اليابانية من الثلج القاسي: أليست شتيمة للخلود الذي يبغيه كل نحت؟ كذلك، أعمال قطن الحشو (الوات)، والعجين الإيطالي المُلصَق أو في كبسولات قارورة هي هُزأة من المواد «النبيلة» التقليدية في أغلب الأحيان. حقاً إن هذه الحالات ستتلاقى في الملفوظات الإيقونية. ولكن الدرجة المُتصوَّرة، والمعيار، ينحدران دوماً من التشكيلي.

3.3. جو شعوري

1.3.3. تشكيلات التجانُس

الجو الشعوري النووي للتشكيل الناتج عن التجانس جو ثلاثي. أولاً، رأينا أنه يلعب دوراً مدْمجًا بتقويته لوحدة الملفوظ. ثم إنه يؤكد حضور التقنية التشكيلية، وبالتالي، المُطالبة بالطابع السيميائي للملفوظ. لئن تعلق الأمر بشيء، وليس بعلامة، فقد نلاحظ التنوع المُتلازم.

يمكننا القول أخيراً إن: «هذا النموذج من التشكيل يُبرز المحمل: هو الذي يبدو أنه يُمثِّل نسيجاً موحد الشكل، قبل أي قُدوم لشكلٍ أو لون. وإذا تمثلت الأشكال والألوان مع هذا التجانُس، فلأنها بصورةٍ ما، تابعة لهذه الخلفية، وللأجزاء الكبرى المأخوذة في الاتصال»[21].

---

(21) الملازمة يكون اللون، والنسيج، والشكل في إطناب. ولكون النسيج الأقلّ تطوّراً بين المكوّنات الثلاثة، فإن دوره المميّز ضعيف، وهو الذي يختفي الأول غالباً إذا =

2.3.3. تشكيلات التلازُم

يُعلن هذا النوع من التشكيل، بعكس اتجاه التشكيل السابق، الطابعَ النسبي لتقنيات إنتاج الدوال. هذا يصلح خصوصاً للتشكيل المتكون من اختلاف المواد. فكل التشكيلات تُضيف مُكوِّناً «غير مُحضَّر»، «مُرقَّع» يُكوِّن واحداً من تأثيرات الجنس المعقدة جداً وهو اللصق، الجنس الذي درسناه في مكانٍ آخر[22]. تُقدِّم الفنون المُعاصرة عدداً من الأمثلة على اختلاف الموادّ: عند بيكاسو أو براك، ورقة الجريدة أو القماش المُصمَّغ يُباغتان اللوحة؛ ويذهب شويترز (Schwitters) أبعد أيضاً، لأن الانقطاع تشكيلي حصراً ـ إذاً بلا مُسوِّغ إيقوني، وهذه هي أيضاً الحالة عند بيكاسو ـ وأن أية مادة لا تُهيمن بشكل حقيقي.

«غير المُحضَّر»: بدل أن يَستعرض نفسه كنهائي، يُبيّن الملفوظ آثار تلفظه، المخفية عادةً. وهذا تأثير يُقوّى أيضاً عندما يتِم اللصق مع عناصر من العالَم الطبيعي، قابلة للتحديد: استعراض المواد الخام، يعني التذكير بأنها تدخل عادةً على شكل مُثقفَن إلى حد أقصى (تراب مطحون بدقة، أصباغ مُستخرجة من الطبيعة وممددة). هذا النوع من التشكيل يلعب إذاً دوراً مرجعياً، لكنه هنا لا يُحرِّك الإيقونية.

= كان يجب التضحية بعناصر الدالّ. وبالمقابل، ينبغي أن تعرض العلامة المرئية الإيقونية، بوصفها علامة تماثلات مع النموذج المعروض، واختلافات كذلك. فالعرض ببعدين والنسيجية المساوية هما وحدهما الاختلافان المصادفان.

(22) انظر: (Groupe μ, 1978a). هذا الأثر مُركَّز حين تمتلك المادّة المُستخدمة مسوِّغاً إيقونياً (رمل مُلصَق على لوحة تُمثِّل شاطئاً). إنه تحويل إيقونيّ يلعبُ على علاقة الرتبة بين الدالّ والمرجِع، نظراً لأن واحداً من الاثنين معاً أوسَع (شاطئ، صحراء)، والآخر أدقّ. والاستخدام الرمزي لتشكيلات كهذه بديهي.

إن تأثيراً مستقلاً معتاداً لهذه التشكيلات يظهر بلا ريب من القطع الزائد. فاستبدال قطعة زجاج برسم مصقول، يعني إبراز هذه الوحدة النسيجية، بإظهارها من خلال المادة التي تمتلكها على أعلى درجة. وهذا تلميح أيضاً بأن التقنيات الكلاسيكية غير قادرة على إنتاج صَقل أو لامع حقيقيين؛ إنه بهذا يجرد جمالية المحاكاة من أهميتها، ويرفضها.

3.3.3. تشكيلات التنوع المُتناقض

بعيداً عن تحييد النسيج، مثلما يفعل التشكيل الناتج عن التجانس، يُعطي التنوع النسيجي لهذا الأخير استقلالاً إزاء الأشكال والألوان. بعيداً عن أن ينتمي إلى الخلفية، ويجر إليها الإعدادَين الآخرَين، يتراكب مع اللون، كما لكي يجرده من أهميته، مؤكداً طابعه كلونٍ زائف[23]. وعلى أقصى تقدير، يجرد الشكل من أهميته كما هو بإعطائه مظهراً قريباً من مظهر الخلفية، حيث يُنحّيه.

هذا النموذج من الانزياح، على الصعيد التاريخي، هو نسبياً أقل اعتياداً من النموذج السابق، لا شك بسبب هذا الإخفاء للقيَم الظاهراتية للنسيج الذي تكلمنا عنه، والذي يرتبط أيديولوجياً برفض الجسد. هذا الكبت المُحتشِم ليس عبثياً لأنه يستحسن بالضبط ـ وإن كان بشكل سلبي ـ الإيحاءات البُرازية أو القذفية للأصباغ الممدودة على القماش (هذا الأخير يمكن أن يستحضِر السرير)، بحسب ائتلافات دلالية مُسقَطة دائماً على العمل. وتجدر الملاحظة من جهة أخرى، إلى أن اللغة الواصفة الخاصة بفهم النسيج، طالما عابت النقد الفني، السريع التجديد ظاهرياً[24]. هذه الندرة النسبية للظاهرة،

(23) انظر الهامش رقم 20 أعلاه من هذا الفصل.

(24) الاستخدام نفسه لِمُفردة نسيج في سيميولوجيا الرسائل المرئية، هو الذي يبدو حديثاً نسبياً. إذ يتعلّق الأمر بالرسم خصوصاً، فإن المفهوم، وأكثر منه الذوق وممارسة ما=

أو هذه التمظهرات الأكثر إدراكاً على كل حال، تبدو أنها لم تولِّد أية درجة صفر عامة تُخفِّف التشكيلية.

4. بلاغة اللون

1.4. معايير اللون

في الفصل الخامس (الفقرة 4)، عُوينت المنظومات المختلفة

= نعنيه بذلك اليوم أيضاً، هي بالتأكيد أقدم من ظهور الكلمة؛ يبحث تيتيان الأخير، مع زيادة العجين، بالتأكيد عن أثر للمعنى سمِع أكثر من أستاذ قديم الدرسَ، قبل ضربات ريشة الانطباعيين، وعلم موادّ جان دوبوفيه بزمنٍ طويل. في القرن العشرين خصَّص رونيه هيغ (1955 : 196-204)، بعد عدة مُلاحظات حول مصادر العجين، عدة صفحات لِموضوع «المادة التصويرية تُفضي إلى الاستقلال» وإلى «هيبة طريقة الصنع»، وهذه صيَغٌ تتضمَّن في ما يبدو أن المادة وطريقة الصنع هي أبحاث الفن الحديث. وإذ يُعيد إنتاج صورة شمسية مُكبَّرة لإحدى لوحات شاردان، يُدوِّن فيها «تشابُكاً مُعجِزاً» (ونحن نشدِّد على كلمة تشابك)، وهي مُفردة كان يستخدمها لورسا سابقاً في بحثه المعروف قليلاً المنشور سنة 1952 (المُجلَّد الثالث: ص 21 وما يليها). أما هنري فان ليير، فيخصِّص مكاناً في تصنيفٍ لـ «عائلات الرسم» للرسّامين الذين «يُشدِّدون على **المادّة**» أو الذين «يُغامرون ليجعلوا مرئياً، حتى في الحالة النهائية، الإشارة المنقوشة» (1959 : 186). هذه الرتبة غير موجودة لا في النشرة الأولى ولا في النشرة الثانية (1960)، وهذا برهان استلزم وجود فنانين مُتخصِّصين (بولوك، ماتيو... إلخ)، ليُوقظوا في الوعي النقدي أهميّة النسيج. يستخدم المهندس المعماري الأميركي هيرب غرين في بحثه **التفكير والصورة** (1976) (*Mind and Image*)، بوضوح مُفردة «نسيج»، التي يُخصِّص لها فصلاً (مسبوقة بإرجاع مُهِمّ إلى مارلو بونتي، مُلاحظاً أن الإدراك التركيبي مُتَّبع). ويُشدِّد غرين على أن تقاليد العمارة الكلاسيكية الغربية أخفت قيمة النسُج (التركيبات). إذاً ليس مُدهشاً أن يُعار انتباه جديد، مع مُهندسين معماريِّين هامشيين و«ضدّ حداثيين» مثل بروس غوف، الذي كان غرين طالباً عنده في جامعة أوكلاهوما، إلى قيمة المواد. وتحت شعار ما بعد الحداثة، يشترط ك. فرامبتون (Foster, 1983) أيضاً أن تُشكِّل القيم اللمسية - التي يُحتمَل تمظهرها في حِسٍّ مُتزامن - ردَّ فعل ضدَّ أوليّة المرئي الخالص في التقانة الحديثة. ويطلب غرين من القارئ الذي يشكُّ بالنسيج في فن العمارة أن يتخيَّل حُجرة مُنجّدة كلياً بالشعر - وهذا افتراض مُنافٍ للعقل، لكنه مقبول، في نظر هندي قاطع رؤوس أو في نظر دالي الذي يتنبأ بأن: «العمارة الحديثة ستكون رخوة ومُشعرة» - أو أيضاً مُغطاة كلياً بالفولاذ غير القابل للتأكسُد، مما قد يكون جعل من ميز فان دير روه تلميذاً مُحتذاً، ومن لوس الذي كان يدعو إلى سطوح ملساء من أجل قيمتها الصحية.

المُقترَحة لتنظيم الألوان في تركيبات. وقد رأينا بهذه المناسبة النصيب الضعيف من الموضوعية الحاضر في هذه المنظومات، وبالعكس، رأينا هيمنة الانتظامات الثقافية الاعتباطية، المنقولة من أنساق أخرى، علمية أو غير علمية.

بصفة درجة صفر، يجب ألا يُحتفَظ إلا بنظام قائم على التجريب النفسي ذي البُعد العام جداً، كالدمج على أقراص تدور، أو التبايُنات المُتزامنة والمُتتالية. وإذا وجب أن نُنقّي لاحقاً منظومات كهذه من كل وارد أيديولوجي (مثلاً الرقمان 7 و12)، نتصوَّر بأنه لن يبقى، بعد تدخُّل آلة الحلاقة الممتازة أوكام هذه، إلا قليلٌ جداً من الأشياء لتطوير درجة صفر عامة عصبية فيزيولوجية قابلة للتبديل على الصعيد السيميائي: هذا الباقي سيكون من دون شك الإضافة الرمادية وانسجام الألوان المتماثلة، وتناغُم التبايُنات[25]... القواعد المُستخلَصة على هذا النحو قليلة العدد. وهي مع ذلك متينة ومُربحة، كما سوف نرى لاحقاً (مع مثال تطبيق مبدأ الإضافة الرمادية في أعمال موندريان).

إلى جانب هذه التمظهرات للدرجة صفر العامة، يجب مع ذلك تهيئة مكان للمعايير العامة أو التداولية. إذ يُمكن أن توجد منظومات معيارية تفرضها ثقافة معينة، ويستبطنها أعضاؤها. ستكون هذه المنظومات أقل استقراراً، جغرافياً وتاريخياً، لكنها يمكن أن تُكوِّن معايير قادرة على التفوُّق على الدرجات صفر العصبية الفيزيولوجية إلى درجة تخفيض درجتها.

سيتعلق الأمر، في بعض الأحيان، بقواعد مدرسية خالصة أو

(25) حول ذلك كلّه، انظر: الفصل الخامس، الفقرة 3.4. من هذا الكتاب.

بقواعد الجنس الفني. يمكن أن تتكوّن قاعدة منها، من الاضطرار إلى الاحتفاظ في الصورة كلها بتدرُّج الألوان نفسه (أي مستوى ثابت على المحور المُوحِّد لأسفل المستويات والتدرُّج)، أو أيضاً نفس السجل (على محور التضاد بين الألوان المسماة «صافية» وغيرها). ليس من شك في أن هذا المفهوم للسجل، يعمل كإلزام تطبيقي قوي. أحد أدلته وجود كلمة تسمى «عائلات» الألوان أكثر مما تسمى ألواناً معزولة: بالإضافة إلى عائلة الألوان «الصافية»، سيُتكلَّم عن فوارق «حارّة» أو «باردة»، عن ألوان وحشية، تُرابية، معدنية، عن تدرُّجات شخاخة، وفوارق باهتة، وقاتمة، وفاتحة (باستِل)... إلخ. تُكوِّن كل عائلة مسماة على هذا الشكل مجموعاً فرعياً مُتجانساً وسط لا نهائية الألوان الممكنة، التي يمكن اعتبارها كفهرس: هذا ما نسميه غالباً «لوحة ألوان الرسام».

إن التزام تساوي التدرُّج، أو تساوي الفهرسة (كل لوحة ألوان من هذه تُكوِّن اصطلاحاً حقيقياً، بحُكم أنها تُجدول وحدات تعبير، بقدر ما تُجدول وحدات مضمون) هو وسيط بين درجة صفر عامة ودرجة صفر محلية. وهو لا يُزوِّد إلا بالقاعدة المجردة لدرجة صفر، (وهكذا يُقدّم نفسه على أنه عام) درجة ستتحقق بحرية في كل ملفوظ: ليس موصوفاً أن ملفوظاً ما، يجب أن يَستخدم فهرساً بعينِه، بل فقط فهرساً مُتفرِّداً؛ وتنطبق البرهنة نفسها على التدرُّج. في هذا، وبالتوافق مع القانون المُستخرَج في الفصل السادس (الفقرة 3.2.)، لا تسمح القاعدة إلا بتوليد درجات صفر محلية.

في ما يخص الأشكال والنُسُج، استخلصنا التشكُّل المُمكِن للدرجات صفر المحلية انطلاقاً من بعض الانتظامات. سيكون الانتظام بالتدريج المعروف باسم التدرُّج التنازُلي (dégradé)، ملائماً تماماً ومصطلحاً عليه تقريباً في الاستخدام الكلاسيكي باسم تدرجية

(camaïeu). طبعاً، تكوّن سلسلة مستويات إشباع التدرُّجية (المساوي بمثالية للرقم 7، مرة أخرى!) بطبيعة الحال شرطَ هذه الترتيبات المحلية.

2.4. تشكيلات

لا ريب في أن من الضروري التذكير بدايةً، بأن القواعد التركيبية الخاصة وحدها، تسمح بالقول في ما إذا كانت إضافة أو حذف يكوّن انزياحاً بلاغياً. فالإيقاع، أو مُتواليات الشكل التي درسناها في الفصل الخامس (الفقرة 3.3.)، يُمكن مثلاً أن تلعب هذا الدور.

هذه القواعد المكانية يمكن بالإضافة إلى ذلك، أن تؤثّر بقوة في الانزياحات. يكون إدراك هذه الانزياحات مدعوماً بصورة متميزة إذا قام الانزياح على عنصر من زوج وضعيات ثنائية[26].

قد تقوم العمليات على مُكوِّنات اللون (وحدات اللون المُهيمنة، إضاءة وإشباع). كما يمكن أن تقوم أيضاً على المبادئ المُطبّقة في تركيب الألوان: تدرُّج وفهرسة. وهكذا نحصل على خمسة مُكوِّنات، مُعرَّضة للتأثر بعملياتٍ بلاغية.

من بين المكوِّنات الثلاثة الأولى، مكوِّن واحد لا يسمح بعمليات الإضافة أو الحذف الجزئيين: إنه مكوِّن الهيمنة اللونية. للمكوِّنات الأخرى كلها طابع كثيف، وبالتالي خطي، على محاور تنطلق من أقل إلى أكثر. بإمكاننا إذاً أن نُضيف إلى الإشباع أو أن نخففه، أن نُضيف إلى الإضاءة أو نخففها. لكن لكون الهيمنة اللونية دورية، ليس لمفهومي الإضافة والحذف هذا المعنى بشأنها: كل

(26) مُزاوجة هنا بالمعنى الذي يُعطيه لوفان لهذه المُفردة في الشعر.

تغيير في الهيمنة سيكون حتماً عمليةَ حذف ـ إضافة[27]. مثال رائع عن هذا تُزوِّد به القراءة التشكيلية للقصيدة المكانية لـ رينهارد دوهل (Reinhard Döhl) المنسوخة على غلاف طبعة Points من مؤلف البلاغة العامة: سلسلة من بُقَع سوداء (كلمة Apfel ـ تفاحة) مُنسَّقة بانتظام، يقطَعها تكرار أخضر (كلمة Wurm ـ أخضر). وأخيراً، مثال جيد عن التبديل يُزوِّدنا به علَم الصليب الأحمر، المُعاكِس للعلَم السويسري.

لكنْ، ثمة للهيمنة إمكانية حذوفات وإضافات شاملة. تتكون هذه العمليات ببساطة من الانتقال من اللون إلى الأبيض والأسود، وبالعكس. ونقترب من مثال كهذا مع لوحة Spazio inquieto لـ إيميليو فيدوفا (Emilio Vedova): هذه اللوحة تظهر أولاً كأنها مرسومة بالأبيض والأسود، لكن نظرة ثانية تُظهِر فيها، هنا وهناك، بُقَعاً لونية.

في ما يتصل بالقواعد التي تحْكم تركيب الألوان، ستكون العمليات فيها دوماً عمليات استبدال: يفرض سياق معين تدرجيةً معينة، أو فهرسةً معينة، تأتي تكرارات ما لخلخلتها. هكذا تُمثِّل بعض لوحات هانس هارتونغ تدرجيات واضحة جداً، لكن بقعة أو أخرى تُمثِّل فيها تدرجية تنازلية. مثال انقطاع الفهرسة مع لوحة نابوليون لـ أوغست هربن (Auguste Herbin): تُقدِّم هذه اللوحة على شكل تأليف هندسي بالأسود والأبيض من جهة، وفارق فاتح من جهة أخرى. فضلاً عن أن عنصرين أو ثلاثة عناصر مرسومة بالأحمر القاني كأنها تأتي لتكذيب لوحة ألوان الرسام.

---

(27) يمكننا حتى أن نُضيف الملاحظة الغريبة بأن نستطيع نظرياً أن نجوب دائرة الألوان في الاتجاهين، وأن نُعرِّف فيها انحرافات مُياسِرة ومُيامِنة. لا يبدو هذا التمييز، مع إمكانيته، قابلاً للاستغلال.

يمكن أن تؤلِّف مجموع العمليات المُثبتَة في الجدول 14.

عمليات	تلوينات			مبادئ نحوية	
	سيطرة	درجة الكثافة الضوئية	إشباع	تدرج	فهرسة
+	إضفاء كامل للون	إلحاق ضوئي	إلحاق إشباعي	–	–
–	إلغاء كامل للون	إلغاء الإشباع	إلغاء الإشباع	–	–
+ –	إبدال اللوني	–	–	إبدال التدرج	إبدال الفهرسة

الجدول 14. تشكيلات لونية

3.4. الاختزال والجو الشعوري

لكي يكون الاختزال ممكناً، تلزم صفر ما محكمة الوضع، لتُثير توقُّعاً مُحدَّداً في مكانٍ ما من الصورة، وأن يكون هذا التوقُّع خائباً.

لتكُن حالة هيمنة ملوَّنة أ. استناداً إلى درجة صفر عامة كالإضافة الرمادية، يُمكن أن تولِّد توقُّع لون ب في وضعية مُزاوجة. إذا تمظهرت ج (وبالتالي أُدرِكت) بدل ب، يمكن أن نعتبر ب درجةً مُتصوَّرة، والزوج ب ـ ج كعناصرَ لتشكيل بلاغي.

يتعلَّق الأمر هنا بحذوف ـ إضافات مكنية، واختزالها ممكن من خلال فعل ذهني عند المُشاهِد. كذلك تكون انزياحات تصريحية ممكنةً، مع توسط في الصورة نفسها، هذه المرة بفضل فعل مُنتِج الصورة. لقد سبق أن تناولنا هذه النقطة في الفصل السادس، الفقرة 2.6.، حيث استخلصنا توسطات مثل: أبيض رمادي أسود/ أصفر برتقالي أحمر. هذا النموذج من التوسط يمكن أن يتعقد على شكل

سُلَّم من الفوارق الوسيطة، أي سُلَّم تدرُّج مُتناهي الصغر أو مُذاب.

من أجل تطبيق صارم لنظرية الإضافة الرمادية إلى أعمال غير تصويرية، سنتمكن من الرجوع إلى العمل المتميز لـ ج. غيرو (J. Guiraud) (1986). طوَّر هذا المؤلِّف طريقة أسندت وزناً إلى خانات عدد من لوحات موندريان. كل خانة مُعرَّفة هكذا من خلال هيمنتها الملوّنة (بحسب منظومة مونسال (Munsell))، وإشباعها، ومن خلال وزنٍ يُعادل سطحها[28].

الخانات مُرقَّمة، والأرقام محمولة إلى المكان المناسب على دائرة الألوان. إذاً يُحدَّد مركز كتلة هذه الدائرة، باستخدام القواعد المعتادة لعلم الحركة الثابتة. مركز الكتلة هو نقطة ناتجة يمكن أن نكشف وضعيتها. زد على ذلك أن الألوان المُركّبة اثنين اثنين، يمكن أو لا يمكن، أن تُزوّد بنقاطٍ مُرتَّبة، أو حتى مُتراكِبة، وتُظهر هكذا نسقاً أو فوضى.

النتائج عديدة وهامة، لأنها تُبيِّن وجود عدة بُنى عند موندريان، ووجود وُجهة للرسام من بنية إلى أخرى.

تخص البنية الأولى تأليفات ثلاثية اللون (زائد الأسود) حيث ينتج واحد من الألوان عن اللونين الآخرين: سنصِف هذه البنية بأنها توسط.

تُفعِّل بنية ثانية ثلاثةَ ألوان مُشبعة، لونين فاتحين، مع الأسود؛ والنقطتان الناتجتان من التأليف بينها لألوان مُشبعة وألوان فاتحة، واقعتان على الترتيب نفسه من هذا الجانب أو ذاك من الأسود:

(28) اللحظة المتطابقة مع هذه المُتناسقات الموضعية في العمل ليست مأخوذة الآن بعين التقدير.

المجموعان الفرعيان متكاملان، ويتوسط الأسود بينهما. وغيرو مُحق إذ يُعارِض المجموع الفرعي للألوان الفاتحة (الألوان «الزرقاء الفاتحة» المشهورة عند موندريان) مع مجموع ألوان مُشبَعة، في بنية من المُوازنة الدقيقة.

في مرحلة ثالثة، يُهمل موندريان مرجع المُحايد المركزي (الإضافة الرمادية)، لكي يتبنى ترتيباً مفضَّلاً وغير مركَّز، بين الأزرق ـ الأرجواني، والأصفر. ناتج هذين اللونين الأخيرين هو اللون الثالث (الأحمر)، وهذه المرة بدل أن تترتب النقاط الناتجة، تميل إلى التجمع: تنتهي بأن تندمج.

تُمثِّل أعمال موندريان، من وجهة النظر التي تشغلنا هنا، تضادات مُلوَّنة في ترتيبات فضائية، هي بالقدر نفسه توسطات رفيعة. إنها حلول تصريحية. الدوال الممكنة لترتيباتٍ كهذه هي: حيادية وتوازُن.

عندما توجد عند رسامين آخرين انزياحات أو شبكات من انزياحات مُختزَلة، يبقى أن نُعاين مدلول هذه الترتيبات لكي نستطيع الكلام عن البلاغة بشكل كامل. المادة حساسة بصورة استثنائية إذا أردنا تجنب الوقوع في أفخاخ الأفكار المُسبَّقة، والتصفيحات الاعتباطية، والانتظام القسري. ذلك أن تأثيرات التشكيلات اللونية تزوِّد بواسطة ترابُط إنتاجَين للمعنى يتميز كلاهما بانفتاحهما اللافت. هذه من جهة وحدات المعنى التشكيلية، التي رأينا في حالات كثيرة كم كانت متعددة، ومُعطلة لقراءات فردية للغاية؛ وهذا من جهةٍ أخرى إنتاج للجو الشعوري التكويني، الذي تبدو قواعده، هنا أكثر من أي مكانٍ آخر، غائمة إلى حد أقصى. وهو ما يعني أن مدلول التشكيلات المحصَّلة يعتمد إلى حد كبير على تدخُّل المُشاهد: يمكن أن نرى الفانتازيا في مُربَّع الألوان الصغير، الذي يسر به

المعماري مابعد الحداثي في إيقاعٍ من النوافذ، ويُمكن أن نرى العُنف في الألوان الحمراء التي تُعاكِس تدرجية لوحة نابوليون. لكن هذه القراءات ليست بطبيعة الحال متفردة عن قراءاتٍ أخرى.

الفصل التاسع

البلاغة الإيقونية ــ التشكيلية

1. العلاقة الإيقونية ـ التشكيلية

1.1. من التشكيلي إلى الإيقوني

العلاقة بين نموذجَي العلامات، مُتناوُلة غالباً جداً في الاتجاه التشكيلي ← الإيقوني. وفي الواقع، عندما توصَف سيرورة تحديد نموذج إيقوني، يُوضَع في المُقدّمة إدراك تمظهُر تشكيلي. لكن هذا الدال التشكيلي ليس إلا احتمالياً: يميل إلى الامّحاء لصالح الإيقونية.

يجب في هذه اللحظة إعادة إدراج التمييز بين مشهد طبيعي ومشهد اصطناعي. فقراءة ملفوظ أو مشهد لا تعمل بالطريقة نفسها في الحالتَين، باعتبار أن مقتضيات العملية مختلفة. لكن نقاط التلاقي موجودة أيضاً. أولاً، من جانب ومن آخر، الملفوظ مُفترَض أنه يخضع لترابُطٍ داخلي، ويَمتلك سببه الكافي، ويُمثّل بنية مضبوطة. فضلاً عن أن الأدوات الإدراكية المحيطية قياساً إلى العمل، هي كل مرة مُستخرِجة الزخارف، التي تتحرى ترتيبات، واتجاهات، وخطوط محيطية، وسطوحاً ملوَّنة موحّدة... إلخ.

في المرحلة الأولى من القراءة، حُزمة المثيرات الأولية، مكنوسة إذاً، لكي تُتحرَّى فيها انتظامات. انطلاقاً من هذه اللحظة، هذه الحزمة من المُحرِّضات تتوقف عن أن تكون راسباً عديم الشكل. في مرحلة ثانية من القراءة السيميائية، تُجابَه الزخارف بفهرس النماذج، وثمة تطابُق بالنسبة إلى أغلبها. فكثير من المُشاهدين يتوقفون هنا ويُهمِلون شكل التعبير لكي يهتموا فقط بشكل المضمون[1].

في حضور مشهد طبيعي، يمكن للسيرورة أن تتوقف، في كل حال، عند هذا المستوى: لقد حددت قراءة منجزة ودون بقايا، الأشياء كلها. لأنه لا يوجد، في مشهدٍ كهذا، إلا أشياء، حتى إن أمكن أن يَبدو بعض هذه الأشياء زائفاً، ككوكبة النجوم[2].

ولكِنْ أمام مشهد سيميائي، وحتى إيقوني، تختلف الأشياء: ليس ضرورياً أن كل المثيرات المرئية، المُجمَّعة في أشياء تشكيلية، تنحل في أشياء إيقونية. في مشهد سيميائي، حق الوجود نفسه مُعترَف به للعلامات التشكيلية والعلامات الإيقونية، التي تتفق حيناً،

---

(1) تُظهِر سوسيولوجيا تلقِّي الأعمال الفنية، وهذا مُبتذَل، أن بعض المُشاهدين حسَّاسون لإنتاج المعنى الإيقوني، وبعضهم الآخر لإنتاج المعنى التشكيلي. تنبع عدة حوادث من سوء التفاهم المشهورة في تاريخ الفن - من غداء على العُشب لـ مانيه إلى لوحة مثل صُنِع سلَفاً - من هذا المنظور المُزدوج. عالِم الجمال يزدري تذوُّق السُيّاح (بصيغة المؤنّث) البالغين للوحة «داود» لميكائيل آنجلو، أو تذوُّق بورجوازي نهاية القرن لحمولات التنينات. ولا ترى الجماهير إلا مسخاً في تذوُّق خُبراء الفن للوحات كلين الأُحاديّة اللون، أو البحث عن مُرافقة الفن الخام. فهل نحن بحاجةٍ إلى القول: «إن السيميائي، وهو يتّخذ قراراً و(هو لا يتجنَّب ذلك أبداً) يتوقَّف عن أن يكون سيميائياً؟».

(2) يبلغ تجميعات النجوم هذه من التميُّز حداً، يستحيل معه ألا نراها: أوريون، وكاسيوبي والدّبّان... يتعلّق الأمر بأشياء تشكيلية قادت استحالة تدقيق وجودها بالمقابل، إلى إضفاء وضع الأشياء الإيقونية.

وتبقى مختلفة حيناً آخر. لا بد أن يستنتج مُشاهد غير مُكترِث استنتاجاً صحيحاً، انطلاقاً من قانون «لا وجود في مشهدٍ طبيعي إلا لأشياء»، الاستنتاجات الطبيعية «لا تشكيلي في مشهدٍ كهذا» و«لا بلاغية ممكِنة». لكن كون المرء حساساً لجمال الطبيعة (مثلاً)، يعني أن يُدرِك فيها خصائص تشكيلية، كما لو كانت مشهداً سيميائياً. هذا الموقف مُعتاد. وعلى هذا، إنما يظهر مع المشهد السيميائي على نحوٍ أكثر تميُّزاً، نموذج ثان من العلاقة بين علامةٍ تشكيلية وعلامة إيقونية، العلاقة التي سميناها إيقونية ـ تشكيلية.

في ملفوظ مُعيَّن، يتضمن علاماتٍ تشكيلية وعلاماتٍ إيقونية، يمكن لحركة تشكيلية مقصودة أن تقود إلى إدراك علامات تشكيلية، لا تتطابق حدودها مع حدود العلامات الإيقونية. في حالةٍ أولى، يجهد المُشاهِد في امتصاص هذا الاختلاف بافتراض أنه مُضطلِع بتغيير المدلول الإيقوني. وفي حالةٍ ثانية، العبارة الإيقونية مُصمَّمة لتخدم منطقاً تشكيلياً خاصاً.

2.1. الإيقوني ـ التشكيلي بوصفه بلاغياً

نحن محقون في اعتبار هذه السيرورة سيرورةً بلاغية: فهي في الواقع تنتهك باستمرار التلازُم، بين الدوال التشكيلية والإيقونية، التي رأينا (الفصلان السادس والثامن) أنها تُشكِّل المعيار. لكن قبل الانتقال إلى تفحُّص العائلات الكُبرى للنماذج الإيقونية ـ التشكيلية، سيكون علينا أن نتفحَّص شروط إمكانية هذه الظواهر: أي الإطناب والمتغيرات الحُرّة.

في المجال الإيقوني، يقوم عمل العبارة على تعرُّف النماذج. لكن هذه النماذج هي شكلياً عالية التحديد بقوة: تتضمن عدة مُحدِّدات إطنابية، وإمكانية الرسم البسيط بالقلم الملفوظ، على أن

من المُمكِن أن نستغني في وقتٍ واحد عن اللون وعن تمثيل السطوح الممتدة. لكن ليس هنا إلا مثال: فتفحُّص التحويلات، يُبيِّن أنه يمكن أن تكون عديدة وعميقة، من دون أن يمنع هذا من تعرُّف (النماذج)، نظراً لتدخُّل الإطناب في هذه الحالة للحفاظ على إمكانية تكرار التعديلات.

ومن جهة أخرى، النماذج التي نرجِع إليها، لها مستوىً ما من العمومية، وتتضمن، نتيجة لذلك، وجود متغيرات حُرّة: بيت يمكن أن يُرسَم باللون /الأزرق/ ، أو /الأبيض/ ، أو /الأصفر/ ، من دون أن يكف عن أن يكون بيتاً. وسوف يتمكن رسام، مثلاً، من تعديل ألوان منواله أو موضوعه وأشكالهما من دون أن يتوقَّف مع ذلك عن أن يكون مُعتبَراً فناناً تشكيلياً، لأن الطابع الإيقوني ليس مُقيَّماً أبداً، انطلاقاً من توافق الصورة والطراز: يحقق هذا التوافق توافق الدال والنموذج.

مجموع هذه الخصائص، تجعل ممكنة، المُناورات الإيقونية ـ التشكيلية، التي تستولي ببساطة شديدة على كل درجات الحرية التي يُعِدّها الإطناب والمُتغيِّرات الحُرّة. طبعاً هذا الاستيلاء يتم باسم مشروع تشكيلي يفرض نفسه من فوق المشروع الإيقوني، ويحوِّل دلالته.

لو اتخذنا موضعاً في منظور وراثي، لأمكننا اعتبار أن هذا المشروع التشكيلي سابق الوجود على الملفوظ، وأن الإيقوني لا يفعل أكثر من التوافُق معه. ونرى هنا أن التشكيلي، بعيداً عن أن يكون عبداً للإيقوني، يُشكِّل الإيقوني ويُقولِبه. ولا يتوقف التقاطُع هنا، بحكم أن الإيقوني المُحدَّد يُساعد بدوره على تحديد المشروع التشكيلي.

إن الظاهرة ذات طبيعة بلاغية تماماً. وفي الواقع فإن الملفوظ التشكيلي وهو علامةٌ. لها، كما هي، دال متكوِّن من تكرارٍ، وتوازٍ، وتناظُر... إلخ: والحال أن هاهنا توجد كل الإضافات أو المحذوفات مُرتَّبة بالقياس إلى درجة صفر تشكيلية.

أما تأثير هذه الانزياحات البلاغية، فهو مُرتبط بفئتي الانزياحات المُمكنة على محور الترتيب: المُكمِّل الترتيبي، يُقوّي تلاحم الملفوظ، ويُترجِم تصوراً مُضبوطاً عن العالَم المُمثَّل (ليس متناغماً بالضرورة رغم ذلك، ولا بهيجاً). بينما على العكس، يُترجم إفراطٌ في عدَم الترتيب مفهوماً فوضوياً عن العالَم، قادراً على أن يفوتنا دوماً، أو عن عالَم بكل بساطة مُجرَّد من المعنى. إنه مدلول ذرِّي من طبيعة عامة جداً، كما نراه، وعلى قَدر عمومية المُداورات التي تؤسسه. وسنرى من خلال الأمثلة اللاحقة، أن هذا المدلولن يمكن أن يتحدد قليلاً على المستوى المستقل، بحسب الكيانات الإيقونية المُستجَرَّة بالقوة إلى المشروع التشكيلي، وأن الملفوظات المعقدة يمكن أن تبرز هذه التأثيرات أو لا.

2. الإيقوني ـ التشكيلي للنسيج

سبق أن زودتنا لوحةُ سيزان التي عنوانها، الطريق القريبة من البحيرة (1890-1885) بمثال مهم عن التصنيف التفريدي للتظليلات أو ضربات الفرشاة: تُستخدَم فيها فقط التظليلات الأفقية، والعمودية، والمُنحرِفة «الصاعدة» إلى 60 درجة. أما طول التماسات وعرضها فثابتان بشكل كبير.

التفحص الكمي، للوحة المذكورة يكشف هيمنة كبيرة / للتظليل المُنحرف/ (79 في المئة) على / التظليل الأُفقي/ (16,5 في المئة) وعلى / التظليل العمودي/ (4,5 في المئة). ويكشِف أيضاً أن كل أنواع

التظليل مُتصلة بعضها مع بعضها الآخر: ليس هناك تطوُّر للانحراف، ولا منطقة ملساء. وكل نموذج إيقوني مُتمظِهر، هو كذلك عبر نوعٍ مُتجانِس من التظليلات (مثلاً، الطريق بتظليلات أفقية)، غير أن النوعَ نفسه من التظليل يمكن أن يمتد من نموذج إلى جيرانه: مثلاً، / التظليل المُنحرِف/ ينتقل من دون أن يتغير من مُنحدَر إلى أدغال، إلى أوراق شجر، وإلى السماء. إذاً علينا تأكيد أن التأثير التمييزي للنسيج ضعيف هنا (إن لم يكن معدوماً) على الصعيد الإيقوني: على العكس تماماً، للنسيج تأثير موحِّد على الصعيد التشكيلي، ويناقض تقسيم الحقل إلى كياناتٍ مُلوَّنة.

يظهر تناقُض أيضاً، في عملٍ تشكيلي كهذا، بالنسبة إلى التوجه الطبيعي للأشياء المُمثَّلة. للتظليل مدلول توجُّهي (انظر: الفصل الخامس، الفقرة 3.2.). سيكون «طبيعياً» إذاً اتخاذ تظليلاتٍ أفقية لنماذج مثل، أرض «الطريق» أو «ماء البحيرة». وهو أقل من أن تتخذ تظليلات مُنحرِفة «لجذوع أشجار»، وغير مُلائم اتخاذ في هذه التظليلات نفسها لـ «لسماء». إذاً يتعلق الأمر بانزياحاتٍ، يمكن أن نعتبرها بلاغية بلا تردد، بما أننا كنا ننتظر، في هذه الأماكن، إما توجُّهاً آخر للتظليلات (أفقية للجذوع)، وإما غياب التظليلات (بالنسبة للسماء)[3].

يمكن أن يقترح اختزال الانزياح، وهو زمن ثان للتمشي البلاغي، انحرافية الإشعاعات الشمسية كمبدأ موحِّد ومُشكِّل

---

(3) يشرح لنا تعليق لـ ر. ف. أوكسونار أنه «من خلال ذلك استبعد «كتابتَه» الشخصيّة والحسّاسة»، وهذا إثباتٌ يبدو للنظرة الأولى أنه يُناقض نظريّتنا عن القناة الشعورية نصف الواعية. والحقّ أن هذا هو العكس: فإذ يكبح سيزان لمستَه ويُراقبها، يتعرَّف في الوقت نفسه على مقدرته في نقل مشاعر ما.

للتظليلات المُنحرِفة. يبقى هذا التأويل مع ذلك ذاتياً[4]؛ لأننا يمكن أن نقترح أيضاً مُسوِّغات إيقونية أخرى كأثر الريح التي تُحني كل ما يحيا، أو منحدر جوانب الهضبَة[5].

مهما يكُن من أمر حالة سيزان، حيث يُمكن أن تتواجد عدة تأويلات، نلاحظ التأثير الإيقوني ـ التشكيلي المُهيمن للتظليل المُنحرِف. إذاً ما فائدة نسبة 16,5 في المئة الأفقية، والـ 4,5 في المئة العمودية؟ فائدتها ببساطة هي تزويدنا بالمحاور الجذرية والفيزيائية معاً لإدراك الزوايا. فإذ يُذكِّر سيزان بثقل وأفقية الماء والأرض، يُناوِب اتجاهات مرجِع الإطار، ويخفف أثر اللاتوازن والهشاشة التي يسببها فيضُ التظليلات المُنحرِفة. و«بتأطير» الانحراف بين العمودي والأفقي، فإننا نُحيِّدها بطريقةٍ ما، أو أيضاً نوسطها ليس بالقياس إلى إطار اللوحة وحسب، بل أيضاً بالقياس إلى الجُدران والغُرَف التي تحتويها بالضرورة. إلا إذا لم يأتِ المُنحرِف ليتوسط التضاد بين الأفقي والعمودي.

كان سيزان مهتماً دوماً بالنسيج. في سنوات شبابه (1862-1868)، التي كان يُسمِّيها «فترة الشباب»، كان يتميز بـ «سخاء عجينة سميكة، مقطعة بالسكين إلى طبقاتٍ مُتناضِدة» (AA. VV., s.d. :1353). ومع ذلك، سيأسرنا سيزان، بطريقته في استخدام التظليل، في لوحته

(4) في الواقع التظليلات، المائلة، مُتعامدة مع اتّجاه إشعاعات الشمس، مثلما تدلُّ عليها الظلال. إذاً هذه التظليلات لا تُصوّر الضوء وإشعاعاته، بل تُظهر التوريق كمستقيم، مُركَّب من عدة كُتل قاتمة توقِف الضوء.

(5) هذا التأويل الأخير بعيد عن أن يكون حساساً، لأن الفنان الاسكتلندي إ. هـ. فينلي، اختار تحديداً، في عملٍ مشهور، التضادّ عرضاني/ مائل 120^{o} وأزرق/ بنّي، ليسِمَ المناظر البحرية والأرضية (بحر/ أرض). يُزوِّدنا هذا العمل بمثال أقصى ونادر بلا شكّ عن منظر عائد إلى نسيجه، هو نفسه مُتمظهر بصيغة «تظليلات».

المشهورة المُستحِمّات الثلاث. هنا يتمظهر أيضاً تأثيرٌ إيقوني - تشكيلي، على الرغم من أن اللوحة ليست مُظلَّلة بالكامل.

انحناءان من التظليلات حاضران: /التظليل المُنحرِف/ على 38 درجة لارتفاع اللوحة، أي الأشجار والمُستحِمّة الأساسية، و/التظليل الأفقي/ لأسفل اللوحة ـ أي للماء وعشب الضفة -المساحات التي تشغلها هذه التظليلات مختلفة ويغلب عليها التظليل المُنحرِف، لكن ليس بطريق واضحة كما في لوحة «الطريق القريبة من البحيرة». (من جهة أخرى، التظليل ليس منتظماً هنا، وتوجد مناطق غير مُظلَّلة أو غير واضحة التظليل، كجسَد المُستحِمَّتين الأُخرَيين). ومن جديد يُعاكِس توزيع التظليل مبدأ تنوع التلازُم، وينتهِك كذلك، مبدأ تشكيل النُسُج الطبيعية. وفي الواقع فإن نظام التظليلات المُناسِب للعشب ليس أفقياً، ولو كانت مُستحِمّات شواطئنا العاريات مُظلّلات، لَفتُرت إرادتنا في تقبيلهنَّ. إذاً، التظليلات التي تبناها سيزان هي انزياحات، جُعلِت مُمكِنة بواسطة إطناب النسيج قياساً إلى الألوان، وقابلة للاختزال بفضل المعلومات المتضمنة في فهرست النماذج.

لكن الاختزال، ليس طبعاً مجرد الإلغاء الخالِص للغز، ولا حلاً له: بل يتضمن، على العكس، إدراك تأثير المعنى. وهذا التأثير مُضاعَف هنا. من جهة، العُشب منفي من حيث هو مادة نباتية، وتستوعِبه أفقية الأرض التي تحمله: من دون شك، يتعلق الأمر أولاً، كما في لوحة (الطريق القريبة من البُحيرة)، بتقديم قاعدةٍ مُدرَكة للوحة، توجه مرجعي. وسوف يُلاحَظ أن التظليل يقوي إدراك هذا المرجِع: إنه أثر الاستخطاط الرفيع الذي سبَق أن تكلمنا عنه. ومن جهة أخرى، المُستحمة الكبيرة، التي يميل موقفها قليلاً، يستوعبها تظليل العالَم النباتي المُحيط بها: لقد جُعلِت بطريقة ما نباتاً، مع كل ما يجرُّه هذا على الصعيد الدلالي أو الشعري.

ومع ذلك لا تتوقف الأشياء هنا، كما يُشير على نحوٍ حسَن،

مؤلف التفسير الآتي بصدد المُستحمّات الثلاث: «في هذا التأليف، كما هو الشأن في البحث المخصَّص للموضوع نفسه، يخصص سيزان للمسة الظاهرة، قيمة إيقاعية جوهرية، بإضفائه عليها توجهاً محدداً، منحرفاً، عمودياً، أو أفقياً». (AA. VV., s.d.: 1359).

فعلاً التظليل من خلال نظامه التكراري يقطع الفضاء، بطريقة إيقاعية. والتأثير هنا إيقاعي مُضاعَف، نظراً لأنه يتضمن تكراراً في داخل السلسلة (تظليلات متوازية في ما بينها) وتكراراً بين السلاسل (مناطق مُظلّلة بحسب انزياحات زاوية مُثبّتة). يبقى أثرُ المعنى الذي تمنحه هذه العملية التشكيلية للملفوظ عاماً وغامضاً. لم يعد إيقونياً ـ تشكيلياً بالمعنى الذي قد يعدِّل فيه معنى هذه الوحدة التشكيلية أو تلك، بل يفرض وهو يُفرِّد الفضاء والاتجاهات، شبكةً قياسيةً على المنظر، ويختزِل غرابته وعدم توقعه، ويزيد على العكس، مقروئيته.

3. الطابع الإيقوني ـ التشكيلي للشكل

1.3. عموميات

على عكس النسيج واللون، ليس الخط خاصية السطح. إذاً فهو يُدخِل آلياتٍ مُختلفة، مدروسة في الفصل الثاني. هذه الآليات كاشفاتُ أفكار رئيسة متخصصة في تعرف خطوطٍ معينة وخصائصها (خط مستقيم، خط مُنحنٍ، متكسر، منقط. . .). تعمل هذه الكاشفات على مدىً قصير وبالتجاوُر، أي تتعلق باسترسال نقاط متجاورة. ولكون الخط متغيراً تشكيلياً، فهو يدخل في تحليل أشمل، ينظم مجموعاً من الخطوط بحسب قواعد معينة (مثلاً، «تتماس» الخطوط أو «تُكوِّن رسماً مُغلَقاً») وبالتالي تُكوِّن الشكل. ويُسهم الشكل بدوره في تحديد نماذج ما مُستعيناً بالفهرس، وإذا سُجِّل عدَد كافٍ من نقاط التوافُق مع النموذج (بالقياس إلى الشكل، كما بالقياس، إلى اللون والنسيج)،

يُصاغُ افتراض إيقوني (انظر: الفصل الرابع). لا نُذكّر هنا كيف يتمكن هذا الافتراض الإيقوني من أن يُطلِق قراءةً بلاغية. بل سنهتم بالحالة التي تخص الانزياحات فيها مجاميع من أقل من نموذجين وتكون بالتالي عالية التقطيع. تُقدِّم نفسها حين تتمظهر دوال النموذجين بطريقة متضامة في شكل تشكيلي واحد، فإما أن يبدو أن الدال الأول يسترسل في الثاني (مثال: الركوة المدروسة في الفصل السابع، الفقرة 2.2)، وإما أن هذين الدالين يقدمان كلاهما، خصائص تشكلية تشابهها واضح حد أنها تُشكِّل معاً علامة تشكيلية مُتجانسة (توازٍ، تماثُل، تكامُل: هذا ما ندعوه بوجهٍ عام، على غرار أندريه لوت (André Lhote)، «قوافي تشكيلية»)[6]. ومع ذلك، لا يُزوِّد الفهرست بأية نماذج تسمح برؤية دوال إيقونية في هذه التمظهُرات الجديدة؛ باستثناء خلقها، فهذا ما يفعله المُشاهد في النهاية أحياناً، كما مع الركوة على شكل قِط. في هذه الحالة، افترض أن العمليات المرصودة كانت مقصودة، وأسقط فيها مدلولاً من بناتِ أفكاره.

2.3. تحليل مُدوَّنة من مُزاوجات تشكيلية

في المشهد الاصطناعي، تُشكِّل المُزاوجات التشكيلية غالباً جزءاً من المشروع التشكيلي، يقصد الفنان من خلالها، الوصول إلى مناورة إيقونية ـ تشكيلية. سوف نوضِّح هذه النقطة من خلال أمثلة واضحة وموثَّقة جيداً، مُستلَّة من ستٍ وثلاثين ومئة رؤية فوجي لـ هوكوزي (Hokusai). وليكُن أشهر حفر لهذه السلسلة المعروفة أحياناً، باسم «الموجة الكبرى» ممثّلة جبل «فوجي» المغطى بالثلج،

---

(6) 1967 - تعبير «قافية تشكيلية»، يُقدّم عيب عدم الإرجاع إلا إلى مُزاوجات إيجابية - ثمة في البنينة التشكيلية للعبارات، إمكانيات مُزاوجة أخرى كثيرة، ولها جميعاً فعالية إيقونية تشكيلية. لهذا نُفضِّل تعبير «مُزاوجات تشكيلية».

ومُترائية بين أمواج مُزبدة بدءاً من ساحل «كاناغاوا».

نُعاينُ بيُسر في هذه العبارة ـ وبيُسر أكثر أيضاً بمساعدة عنوان السلسلة ـ تكرارَين للنموذج «موجة» وتكراراً لنموذج «جبَل». وبالطريقة نفسها نُحدِّد ثلاثة تكرارات من نموذج «زورق». لِنُسمِّ، م ك1، «الموجة الكبرى المُزبِدة»، وم2، «الموجة قَيْد التشكُّل»، وف «الفوجي ـ ياما». تُظهِر دوال هذه العلامات الإيقونية الثلاث تَشابُهاً كبيراً يقوم على متغيرات العلامة التشكيلية الثلاثة: الشكل، واللون (/مُزراقٌ/، ومبقّعٌ بالأبيض و/تعلوه قمة بيضاء/)، وبلا شك أيضاً، على النسيج، إن كان باستطاعتنا أن نحكم عليه. هذه المتغيرات الثلاثة تتدخل كلها في التتبع الإيقوني، لكن الفكرة التي تُتَّبع سوف تقتصِر إرادياً على الشكل.

تتشابه هذه الأشكال الثلاثة بخصائص/ مُحددة بمائلين مُتناظرين، مُقعَّرة نوعاً ما أو /مُحدِّدة زاويةً رأسُها في الأعلى/.

نعرف الآلية المُدرَكة المسماة «ثبات الحجم» (انظر: Pirenne, 1972: 23) الذي يُعوِّض ذاتياً تأثيرات الابتعاد. وهنا مع ذلك، التحويلات الراجعة إلى وجهة النظر تُعطي لدوال م1، م2، و ف، بُعداً مرئياً قابلاً للمقارنة (وحتى عكس أبعاد المراجع). هذا يُعيق التحديد الإيقوني بحيث يُمكن أن تُقرأ ف كموجة بعيدة (لم تكن عنوان سلسلة الرشوم). لكن إن أعاقت زاوية الرؤية هذه، تمييزاً مُعيَّناً، فهي تُتيح بالتبادُل، خلط النماذج وإدراك المُزاوجات التشكيلية: تميل هذه، إلى أن تُقيم بين النماذج علاقة عالية التقطيع، وتمضي بنا إلى أن نصوغ، ولو صياغة ضعيفة، افتراض وجود نموذج أعلى يُفرِّقها هي الثلاثة، ولن تكون منه أكثر من تمظهُراتٍ خاصة؛ إن تسويغ نموذج كهذا ليس إلا تشكيلياً، لكن إدراكه يجر مع ذلك حزمة علاقات دلَالية، موحِّدةً النماذج الخاصة.

ينطبِق الأمر نفسُه، على هذه المُزاوجة التشكيلية الأخرى التي تُكوِّنها القوارِب التي يقترن حاجزها مع الأمواج اقتراناً يجعل اللون مفيدًا جداً لتمييزهما.

علينا الآن أن نتفحص من خلال القائمة، هذا الدمج التشكيلي ونتائجه. تحفظ مختلفُ تمظهُرات النماذج، المُنفصِلة في الفضاء، هويتها في كل حال. فكيف تتمكن مع ذلك من أن تتبادل التأثير في ما بينها؟ على صعيد الإدراك، سنتذكر مبدأ القُرْب لِـ غوجل. يُبيِّن هذا المبدأ وجود حد لإدراك المُزاوجات التشكيلية: هذه المُزاوجات مُدركة بشكلٍ جيد، حد أنها تتمظهر في مناطق مُجاورة الملفوظ. وهكذا نجد، عند هوكوزي دوماً، «قوافي مرصعة» سهلة الإدراك: مثلاً، جبل فوجي نفسه، المرئي من خلال الدعامة الأمامية المثلثة للمناشير الطولية (منظر جبال في محافظة توتومي (Totomi)). لكن خطر رؤية المُزاوجات تتلاشى، خطر يكبر أكثر فأكثر على قدر كون المُفردات القابلة للمقارنة، يبتعد بعضها عن بعضها الآخر، وببُعد أبعد عن المُشابهة. ثمة طريقة في تفادي هذا الخطر قوامها إيصال الأشياء إلى بُعدٍ قابل للمُقارنة، كما في الموجة الكُبرى، حيث تُعطي زاوية الرؤية تأثير منظور خاص جداً. وتتكون طريقة أخرى من تحريض المقارنة بين تناظرات وترتيباتٍ معينة.

وهكذا تكون م ك1 و م2 منتصبتين، إحداهما على الأخرين، وواقعتين على مُتعامد مُتناظر عملياً مع محور ف بالقياس إلى المركز الهندسي للوحة. كذلك يخلق وجود ف في مركز التجوُّف نصف الدائري للموجة الكبرى م ك1، في قمَّته، مركزاً ثانوياً، بالقياس إليه تتحدد أيضاً تناظراتٍ ما. بحسب هذا المركز الجديد، يكون لـ م ك 1، وم2 وضعية هامشية ولـ ف وضعية مركزية. وأخيراً، تقع قِمم الأشياء الثلاثة على منحن افتراضي من نفس عائلة المحيطات للموجات، وهذا الترتيب المناسب يقود إلى اعتبارها متوالية. ويحدث

أن في هذه المتوالية تُقدِّم صوَرُ الأشياء الثلاثة نفسَها، بحسب بُعد مُتنامٍ تدريجياً ف < م2 < م ك1 وعلى أن هذا النسق هو أيضاً نسقٌ تشويه تدريجي لخطوط المحيطات، التي تبدو أكثر فأكثر مُجوَّفة. وهذا تطوُّر يُقوَّى فوراً على الصعيد الدلالي: نمضي من غير القابل للتشويه ومن الثابت (الفوجي كمركز للكون) إلى المُتحرِّك (م 2)، ثم إلى الهشاشة القُصوى (م ك1، المُحتفظ بها مباشرة قبل تقويضها). وهكذا تكون الموجة قيد التشكُّل م2 في وضعية وسيط تشكيلي، وتُساعد على بسط قافية ف على م ك1: لو لم تكُن م2 موجودة، فسيكون صعباً جداً إدراك المُزاوجة بين ف و م ك 1. والحال أن هوكوزي يُريد أن يقودنا إلى هذه النقطة في هذا التشكيل المُدهِش.

هناك طريقة أخيرة تتكون من تقديم أجزاء أشياء مُبهَمة إيقونياً. وهكذا، في مثالنا، تكون /البُقع البيضاء/ الصغيرة على خلفية السماء مقروءة على قاعدة الائتلاف الدلالي البحري كـ «مقاطِع من زبد»، وعلى قاعدة الائتلاف الدلالي الجبلي كـ «نُدَف من ثلج» مُتساقطة على الجبل المقدَّس (من دون استبعاد قراءة «أنه ناتج عن انفجار» على قاعدة الائتلاف الدلالي نفسه. هذه مُناورة صادفناها أيضاً في تحليل الركوة على شكل قِط (Groupe µ, 1976a).

لدينا إذاً في رشم هوكوزي درجتان مختلفتان من الدمج بين الائتلافات الدلالية التي يظهرها الملفوظ، ائتلافات نسميها أوروس (oros) وثالاسّا[7] (thalassa). فالموجات م ك1 و م2 لا

(7) هذه الراحة هي رغم ذلك قابلة للتسويغ بيُسر لأن ظهور الميادين البحرية والأرضية له بالنسبة إلى المدلولية (السيمانتيسم) الإيقونية للرسم الشرقي (انظر: Cheng, 1979) الأولوية نفسها التي للتضاد استباهي باطني/ استنباهي خارجي، التي احتفظ بها =

تمتلك سمات جبل كاملة، وليس لـ ف إلا بعض سمات الموجة. وبالمُقابل /البقُع البيضاء/ الصغيرة لا تنتمي أكثر (ولا أقل) إلى الائتلاف الدلالي «أوروس»، من انتمائها إلى الائتلاف «ثالاسّا»: تثبّت كل سماتها في فهرس الائتلافَين الدلاليين.

إن التملُّك المشترك، الجزئي أو الشامل، للمحدِّدات والائتلاف الدلالي المُزدوج يُعرِّفان بدقة عالية تشكيلَي الاستعارة. وفي الواقع، عملية التشكيل التي حلّلناها تواً عملية بلاغية. والتشكيل قابلٌ للعكس من حيث المبدأ، وليس هناك أي ائتلاف دلالي سابق للنص، يُعطي الأفضلية لإحدى القراءتين: جبل فوجي، وموجة ثابتة؛ الموجة، جبل مُتحرِّك... الجوهري هو رؤية أن التمشي البلاغي لِتراكُب الائتلافين الدلاليين تُطلِقه ظاهرة قراءة نصف ـ مؤتلفة مُباشرة.

قد تسمح برهناتٌ من الطبيعة نفسها، بتطوير المُزاوجة التشكيلية أيضاً بين الزوارق وجوف الموجات (بحكم أن قمتها مكان لاستعارةٍ أخرى).

وسنرى أخيراً، أن لأشكال التضاد والتكامُل، أهمية أشكال التماثُل في مشروع تشكيلي.

لاشك في أن الرسْمَ الذي نلمح فيه الفوجي مثلَّثي الشكل عبر برميل دائري صنعه براميلي (رؤية فوجيميغارا في محافظة أوفاري) مثال بسيط قليلاً عن التضاد، لكن لا يُشَك في أن بين هذين الشيئين المُتضمنَين يحدث تأثير إيقوني ـ تشكيلي. ينطبِق الأمر نفسه على

= غريماس (1967) في قمّة شجرته. وهي بعد هذا كلّه، التي رأيناها في حال العمل بصدد البحر/ الأرض، وهي طباعة خشبيّة لفينلي حللناها من جانب نسيجها (انظر الهامش رقم 5 من هذا الفصل).

منظر من خليج نابوتو، حيث يبدو جبل فوجي من خلال بوابة مَعبد شبه مُنحرِفة.

تُزوِّد لوحتنا «الموجة الكبيرة» مثالاً أكثر تطويراً لهذا التمشي حيث تتجمع العناصر بسهولة في ثُلاثيتين على الصعيد التشكيلي: الزوارق الثلاثة، والموجات الثلاث (مع حساب أن جبل فوجي، لِلَحظةٍ مَوْجةٌ). هاتان الثلاثيتان تتعارضان بوصفهما /قمة/ ↔ /جوف/، أي بطريقة تكاملية (كل موجة تتضمن بالضرورة قمةً وجَوْفاً مُتجاورين)، وبطريقة تعارُض (القمة /زاوية ومُجوَّفة/ تتعارض مع مُجوَّف /مُنحنٍ ومُقعَّر/). يمكن أن تتوقف القراءة هنا، وتقتصر على تسجيل ألعاب التماثل والتضاد التشكيلية. ويمكنها أيضاً، تبعاً للمُشاهد، أن تُسقِط فيها عناصر دلالية بمُناظرتها تضاد /قمة/ ↔ /جَوف/ مع تضاد دلالي مثل «قوة» ↔ «خضوع»، التي تتحملها تماماً النماذج الإيقونية المحددة (الخضوع مرتبطاً بالزورق - اللعبة - بين - الأمواج). وقطب «القوة» نفسه يمكن أن يتحدد في «قوة مهددة» للموجة الكبرى الهادرة، وفي «قوة مستقرة وحامية» لجبل فوجي. «الاستقرار» هنا مضمون إيقوني، يُكوِّن سمة النموذج «جبَل»، يؤكده سياق يُقابل بين جبل «مستقر» وموجة «غير مُستقِرة». والحال أن هذا الاستقرار الإيقوني يدعمه استقرار تشكيلي. وقد رأينا (في الفصل الخامس، الفقرة 2.3.) أن التضاد بين /مركزي/ ↔ /لا مركزي/ يمكِّن أن يتطابق مع تضاد «مستقر» ↔ «غير مستقر». وهكذا يتقوى المضمونان. (بالمقابل، تضاد المضمون التشكيلي «قوي» ↔ «ضعيف»، الذي يُمكن أن يتطابق أيضاً مع /مركزي/ و/لا مركزي/، يُناقضه المذهب الدلالي الإيقوني. إذاً فهو مخفي لصالح الأول). إن تتبع عملية المُماثلة حتى التضاد «مذكر» ↔ «مؤنث»

سيكشف مع ذلك عن ائتلاف دلالي مُسقَط، لا شيء إيقونياً يمكن أن يقودنا إليه[8].

نخمِّن أن الطريقة هي نفسها تقريباً في كل سلسلة الرشوم. مثلاً، في منظر سوروغاشو في إيدّو، لا يبدو البركان بين موجتين، بل بين سطحين مثلثين، مما يسمح بقراءة «الفوجي يحمي كسطح منزل». بالإضافة إلى أن القاسم المشترك هو هذه الطريقة في المنظور والمُخطّط المُقرَّب (السينمائي جداً) الذي من خلاله يؤول الجبل الهائل إلى أبعاد شيء مألوف: موجة، سطح، بوابة، برميل. . .

يبقى أن نتساءل عما يأخذ، في ملفوظ إيقوني، دور «مثْل» في الملفوظ اللساني. ففي البلاغة اللسانية، الاستعارة التصريحية أو التشبيه؛ هي صورة مجازية لها أدواتها، بينما لا يَحمل الملفوظ المرئي أية أداة تشبيه. والحق أن كاشفات الزخارف التي تعمل على الصعيد التشكيلي، تلعب هذا الدور بصورة آلية. الصورة تقتصِد مثل، التي تُدرَج مسبّقاً في آليّات الإدراك.

---

(8) استطاعت النتيجة الدلالية لهذه العمليات، في ما وراء أثرها النووي الدّمجي، أن تولِّد لهذيانات بوتورية (نسبة إلى ميشال بوتور) في روايته **صلوات فوجي** (***Litanies du Fuji***):

«لو ذهبتم إلى ميشيما، لفهمتُم إلى أيّ حدّ هو يُشبه السماء؛
لو أنكم ترونه خلال العاصفة الصيفية، لعلمتُم أنه يُشبه الصاعقة [. . .
وإذ نراه عبْر الحبل الأمامي لِمنشار طولاني، فسوف نتذكّر أنه يدعم عالَمنا،
عبْر فتحة برميل، نتذكّر أنه مأوى يابانِنا،
وإذ نراه عبر بوّابة معبد نوبوتورا، نتذكَّر أنه هو نفسه معبدٌ وإله.
نعرف أنه يحمينا كسطح منزل. [. . .
ومن خلال ريح الجنوب، السماء الصافية أحياناً، تشرع في الظهور حمراء، كخزّان دمٍ هائل».

لكن إذا كانت أداة التشبيه مسبّقة الإبرام، فإن تبرير المُزاوَجات ليس كذلك، ويوجب على المُرسِل عملاً هاماً وذاتياً من التأويل. نحن نلتقي هنا بملاحظات كيبيدي فارغا (1989، 1990).

يُمكن أن تُشرَح أيضاً أمثلة أخرى عن التوسط الإيقوني من خلال التشكيلي.

ل لنفكر بـ «المقبرة العربية» لـ كاندينسكي (1919): الشريطة التي تُغطي رأس المِسلّة تُحيل فيها من دون تردد، من خلال عُصاباتها المائلة وألوانها، إلى تسريحة شعر المرأة: إضافة إلى أن وضعياتها مُتناظرة بالقياس إلى المحور العمودي.

المثال الأخير هو «لوحة الأم وولدها» لـ كلِيْ (1938). يُوحى فيها أولاً بتعدد ألوان مُقلَّص: بعد تنحية شاطئ أشقر يُصوِّر شعر الأم، يُرجَّح أن يكون هذا هو اللون الوحيد ذا القيمة الإيقونية في اللوحة، سنُواجه لونين ينتميان إلى فئتي البني المُصفرّ، والفيروزي. هذان اللونان لا يتصلان أبداً في الواقع، بل تفصل بينهما خطوط مُحيطية سميكة من البني الغامق[9]. اللونان المُختاران بحرية، خارج أي هم إيقوني، مُتكاملان ومجموعهما يُشكّل لوناً رمادياً. هذا التكامُل يُقوّي الغرض طبعاً.

سمة ثانية تتمثّل في تداخُل الشخصيتين الكامل، تتداخل إحداهما في الأخرى كِقطَع لُعبة المُربِكة (puzzle). وبالتالي يتضاعف تكامُل الألوان بتكامُل التشكيلات التي يُكوِّن مجموعها مخططاً لا نقص فيه ولا تراكُب. يدعم الكل توازن من النسق نفسه بين الخطوط العمودية والأفقية: أنف، محور الوجوه، يدا الأم...

(9) يمكن أن نتردّد في شأن ملاءمة هذا البنّي لأن لون الخطوط «لا يُرى» غالباً.

غير أن تشكيلاً (صورة تشكيلية) تشكيلياً أكثر جُرأة مُستخدَم، يخص المُحيط (الدائر). نحن نعلم أن المُحيط (الدائر) يعتبر دوماً من الناحية المنظورية جزءاً من التشكيل. والحال أن محيط وجه الأم وعُنقها هنا، هو في الواقع خط مُشترَك بين الشخصيتين. حيث إن الصورة هي مكان تأرجُح: محيط الأم، أم محيط الطفل؟ كما في التشكيل المعروف جيداً لـ روبان ـ مزهرية أم صورة جانبية؟ -من المستحيل رؤية الاثنتين معاً. يمكننا القول: «إن هذا الخط يحقق توسطاً تشكيلياً بين النموذجين الإيقونيين، ويوحي بوحدة الجوهر».

ثمة أخيراً ما يشبه الدليل على أن الأم نفسها مُدرَجة ضمن جسَد أكبر منها، يقع خارج إطار اللوحة، جسد ربما نرى منه كتِفاً في الأعلى على اليمين، وذقناً في الأعلى على اليسار. وغموض الخطوط نفسه، يلعب بين الأم وهذا التشكيل الافتراضي المُغلِّف للوحة. إذاً يبدو العمل بأكمله كترتيب تشكيلات متراص، في حركة مُعمِّمة يُدعى المُشاهِد إلى إكمالها، وعليها ينطبق بِيُسرٍ مفهوم الأمومة (انظر: les matriochkas) أو البنوة.

4. الإيقونية ـ التشكيلية لِلَّون

إن اللون يمكنه كذلك أن يكون مُتضمَّناً في علاقة إيقونية ـ تشكيلية، وهذا يصلُح من جهةٍ أخرى لكل بُعدٍ من أبعاده: مهيمن مُلوَّن، إشباع أو إضاءة. إن صياغة ملفوظ إيقوني من «ألوان غير مُشبَعة»، تعني إخضاعه لمشروع تشكيلي. هذا المشروع التشكيلي يمكن غالباً أن يُعرَّف من خلال الانحسارات التي تُفرَض على حرية الألوان: قلنا إن هناك، من بين الرسامين المهتمين باللون، «لوانين» و«مثمنين». والكلام عن «لوحة في فوارق لونية وحشية» يعني تعريف العمل الفني من خلال تشكيليته، ويظهر لعين المُلاحِظ الأقل انتباهاً

أن ماتيس، وموندريان، وفان دير ليك، الذين يشتغلون بألوان صافية مُشبَعة للغاية، يتميزون بِعُمق عن بوشيه، وكونستابل، وتورنير أو دوبوفيه.

ونتأكد من جديد أن المشروع التشكيلي مستقل عن المشروع الإيقوني، ويمكن أن يكون مُدرَكاً قبل أي تحديد تصويري. ولا عجب من أن يتداخل المشروعان، كما سنُبيِّن انطلاقاً من بستيلة لـ موريس بيرِن (Maurice Pirenne)، موسومة بمنظر صناعات.

يرينا هذا العمل وادياً صناعياً مع مدن عمالية، ومصانع، تُجاوِر منظراً أكثر ريفية. على صعيد اللون، يقابل تنضيد أفقي قوي بين ألوان السماء الزرقاء والوردية ومجموع الوادي، والهِضاب، بمنازلها، ومصانعها، ومراعيها من الشوفان. والحال أن جبهات المنازل صفراء، ومن نفس لون المراعي الأصفر الذهبي. إذاً العين تُدرِك للوهلة الأولى شيئاً إيقونياً أصفر، لا يتطابق مع أي نموذج إيقوني. والملفوظ إيقوني بأكمله، ولكن يجب طبعاً أن نُميِّز بعناية الوضع المُزدوج للأصفر الذي يُكوِّن الشيء التشكيلي. لكون هذا الأصفر لون مرعى من الشوفان اليابس، فهو إيقوني، وينتمي إلى المنوال المحفوظ في فهرس النماذج. وبالمُقابل، من حيث إن الأصفر لون الجبهات والواجهات، فهو متغير حُرّ، ليس مُدرَجاً في الفهرست. وبيرن الذي لم يكن حُراً في اختيار لون الشوفان، كان حُراً في اختيار لون المنازل. وإذ اختارها مُتطابقة، انعزل بثبات عن أي مرجع واقعي كان يمكن أن يستند إليه في رسمه، من دون أن يتوقف مع ذلك عن أن يكون تشكيلياً. لقد جعل المرجِع يتحمل تعديلاً (جزئياً) للتنقية الملونة، لِضمان تكوين موضوع تشكيلي متفرد لا تتطابق حدودُه إلا بصورةٍ جِد جزئية مع الحدود الإيقونية. هذا الموضوع مُدرَك، لكنه لا يقود إلى أي تعرُّف شامل: من جهة نحن نتعرّف

الأبنية، بشكل مُنفصِل، وانطلاقاً من مؤشِّرات أخرى من مثل الشكل، ونتعرَّف الحقول المزروعة من جهة ثانية. (المُناورة الموصوفة بصدد الأصفر تتواجد مع الأخضر. وتمتزج بالجبهات الصفراء في الواقع تسقيفات مُخضرَّة؛ لكن المُزاوجة اللونية هذه المرة تربط السطوح ومُنْحَدر الهضَبة).

إن المعنى الذي يُمكن أن يأخذه المشروع التشكيلي، يبقى مع ذلك تماماً غير قابل للاختراق، مادام تعرُّف النماذج لم يحصُل أولاً، ثم لم يحصل لاحقاً عمل تطويرٍ ما، انطلاقاً من هذه المواضيع: لا يستطيع المُشاهد أن يبقى غير نشيط، ونحن نُباغت هنا الخطوة المطلوبة منه، في ما لو أراد أن يأخذ في الحُسبان الصورة بجميع مظاهرها. هذه الخطوة ليست مشفرة، وتتضمن بعضاً من جانبٍ غير أكيد في نتيجتها. لكنها، لِكونها دلاليةً بصورة جوهرية، تسمح بأن تُضاف إلى المُكوِّنات المرئية للصورة، دلالات مُطوَّرة جداً، تُدخِل أحياناً مفاهيم ضمنية، تمثيلها المرئي غير مُمكِن، واللغة وحدها يمكن أن تصرح بها. في حالة بستيلة بيرن يجمع المنظر عالَماً مُصنَّعاً وعالَماً زراعياً؛ الأول، هو بوضوح من جهة الصنع البشري، أي مما هو ثقافي، على حين أن الثاني، من دون أن يكون طبيعياً بالمعنى الكامل للكلمة، يبقى قريباً مع ذلك. إذاً لدينا، على الصعيد الإيقوني، تضاد «طبيعة»/ «ثقافة»، بينما على الصعيد التشكيلي يميل قُطبا هذا التضاد إلى التوحد في موضوعٍ واحد. وبذا يتوسط اللون هذا التضاد.

يغدو ممكناً تقديم تسويغ للمشروع التشكيلي، وإسناد دلالة إلى العمل الذي يعدِل في وقتٍ واحد بين عناصره التشكيلية وموضوعاته الإيقونية: «التضاد بين الطبيعة والثقافة هو بلا جدوى، إنه يتلاشى في ضوء الشمس. . .»

سؤال البلاغية لهذا المنحى يطرح نفسه. فلكي توجَد بلاغة، يجب أن يكون هناك انزياح مُدرَك وقابِل للاختزال. والحال أن البيت الأصفر هو دوماً منزِلٌ، مثلما أن سطحاً مكسواً بالطحالِب هو دوماً سطح، وإن وُجِد انزياح، فقد يكون متأتياً من قلة احتمال أن تُصادَف مثل هذه الكثرة من المنازِل الصفراء، ومثل هذه الكثرة من التسقيفات المُخضرَّة جنباً إلى جنْب... كذلك اختزال الانزياح غير أكيد، نظراً لعدم وجود لون «طبيعي» لمنزِل، ولا تنسيق «طبيعي» للألوان في واجهات مدينة.

لو بحثنا عن البلاغي الذي لا نقاش فيه، لوجدناه في أعمال أكثر جُرأة لا تخشى، وهي تُهمِل العمل بمتغيرات حُرّة، أن تُغيِّر الإيقونية. يُحوِّل دوبوفيه (Dubuffet)، في سلسلته من اللوحات التي نشرها كوليج «باتافيزيك»، ألوان رباعية الألوان الأربعة: تأخذ لوحة «البقرة في المرعى الأخضر» كل نوع من الألوان، قليل جداً منها مقبول وفق نموذج البقرة. الانزياح هنا غير قابل للنقاش، واختزاله ليس أكثر قابلية للنقاش؛ أما المشروع التشكيلي فهو واضح.

5. خاتمة

لا شك في أن العلاقة الإيقونية ـ التشكيلية هي الأكثر أهمية بين العلاقات التي استغلها الفن التشكيلي. وقد رأينا هذا فعلاً في ما يخص مكونات العلامة التشكيلية الثلاثة: نسيج، ولون، وشكل، مع سيناريو مماثل في كل مرة. ورأينا أيضاً أن هذه العلاقة، وهي تُدخِل إما مُكمِّل ترتيب، وإما مُكمِّل فوضى، هي في الواقع من طبيعة بلاغية. وبيَّنا من جهةٍ أخرى ما هو الجو الشعوري النووي للتشكيلات المُنتَجة بهذه الطريقة، وحددنا، في أمثلة مُختلفة، الأجواء الشعورية المُستقِلة والتكوينية التي يُنتجها التشكيل في عبارة

محددة.

تجدر الإشارة أيضاً إلى نتيجة نظرية غير مُباشرة هامة للغاية: يزود وجود العلاقة الإيقونية ـ التشكيلية بُرهاناً على استقلالية التشكيلي قياساً إلى الإيقوني. وفي الواقع فإن كُلاً من التشكيلي والإيقوني يُمثِّل مُساعداً للآخر. التشكيلي، بوصفه ظاهراتياً دال العلامة الإيقونية، يسمح بتحديد الإيقوني. ويسمح الإيقوني بدوره، في حال تحديده، بإسناد مضمونٍ إلى العناصر التشكيلية الغريبة على النماذج الإيقونية. تبين هذه السيرورة الأخيرة مرة أخرى أن العلامة التشكيلية هي بالضبط علامة، وبوجهٍ أدق اتحاد تعبير ومضمون.

الجزء الرابع

نحو بلاغة عامة

الفصل العاشر

الأسلبة

1. نظرية الأسلبة

1.1. الإعدادات الثلاثة للأسلبة

وصفنا في الفصل الرابع تشكيل العلامة الإيقونية باستخدام مفهوم النموذج، الذي سُرعان ما بيَّنا أنه مُعمِّم: فالنماذج تستقر بمستويات تجريد مُختلفة.

وبالمقابل، رأينا أن دال هذه العلامة، وهو يمتلك من سمات متوافقة مع النموذج ما يكفي للسماح بالتعرف عليها، كما يمتلك سمات تمنع من الخلط بين الدال والمرجِع. هذه السمات الأخيرة تتأتى من مُنتج الصورة، وتدخل هذا الأخير في الصورة ليس أبداً بريئاً. فهو يَبدأ، هذا التدخل، على مستوى مُحيطي مع مُستخرِجات الزخارف وتُكمِل نفسها في الدماغ من خلال عمليات حسابية تُحاول أن تقلِّد بها الذكاء الاصطناعي والتي لها اسم تمليس وهيكلة.

وأخيراً الإيقونة مُتناوَلة في ظروفٍ مادية مُحدَّدة (مَحْمَل، أدوات، أصباغ...) ظروف تترك، هي أيضاً، آثارها في النتاج النهائي الذي هو الدال.

في النقاش الذي يلحق بصدد مفاهيم الأسلبة، والتمليس والهيكلة، علينا الاحتفاظ بالمظاهر الأولية الثلاثة الآتية:

(أ) السيرورة مُعمِّمة؛

(ب) الإيقونة تحمل أثر مُرسِلها و

(ت) أثر شروط إنتاجها.

هذه العوامل الثلاثة ستجعل الأسلبة مُمكنةً.

إذا كان هدف مُنتجِي الصور مجرد الحصول على تعرُّف الإيقونات، فإن الدرجة صفر للملفوظات الإيقونية، ستتطابق مع نوع من قانون إيستوب ـ زيف (Estoup-Zipf): سيجنح الكسل والاقتصاد، من طرف المُرسِل، إلى اختزال عدد المُحدِّدات، بينما يتطلب المُستقبِل من جانبه عدداً ـ عتَبة من السمات، ويتطلب حتى احتياطَ أمانٍ (من دون أن يطلب مع ذلك أن يكون غارقاً تحت فرطٍ من المُحدِّدات المُطنِبة). نُدرك أن توازُناً سيقوم هكذا في كل موقف تواصُلي.

2.1. الأسلبة كبلاغة

1.2.1. العمليات

غير أن هدف الملفوظات البلاغية ليس مجرد تعرُّف الإيقونات، ويُمكن لِمُنتِجها مثلاً، أن يحذف منها سمات بانتظام، لصالح أخرى، يحتمل أنه قادر على تضخيمها: هكذا يكون للحذف المُعمِّم للسمات أثر مجاز مُرسَل، بحُكم أن للإفراط في السمات المُنتخَبة أثراً من المُبالغة. تلجأ العمليتان إلى جعل الصورة أسهل قراءةً، بزيادة العلاقة إشارة/ ضجة، وتُكوِّن هذا النموذج الخاص من تحويل المعروف باسم أسلَبة.

كل أسلبة، في الواقع، عملية بلاغية عن الصورة، وتتضمن اعتيادياً هندسة الخطوط المرسومة بوسائل من مثل:

- إعادة الخطوط إلى عدد مُنحسِر من النماذج، مثل الخط المُستقيم، قوس الدائرة، هذا المُنحني المُختار أو ذاك؛

- إعادة الزوايا إلى قِيَم مُنفصلة ومتميزة، مع تفضيل الزاوية المستقيمة أحياناً؛

- جعل الخطوط المرسومة مستمرة قَدر الإمكان؛

- الإفراط في المُتناظِرات.

لكن عملية الحذف التي تُكوِّن الأسلبة جزئياً، يُمكن أن تكون موصوفة بدقة أكثر، إذا صُغناها انطلاقاً من ملامح أساسية للإدراك المرئي (انظر: الفصل الثاني). يميل الإدراك إلى اعتماد عتبات تنوع، نجنح، في الدرجات الأقل منها، إلى المُساواة، وفي الدرجات الأكثر منها، نُحِلّ انقطاعاً محل تحويل.

العتبات التي أفادت في تطوير هذه السيميائية المرئية، هي جوهرياً عتباتٌ عملية ونفعية. إلا أنه ليس من المستحيل اللعِب بلاغياً معها، ورفعها، وخفضها بطريقة غير نفعية. إذاً بإمكاننا تعريف الأسلبة، بأنها كشف بلاغي، لِعتبات التعادُل. وبالتالي فالأسلبة ليست سيرورة حذف فقط[1]: إنها عملية حذف ـ إضافة. وعامل الإضافة هو بالتحديد منوال كوني، يتأتى من المُرسِل، الذي سنعطي عنه أمثلة في ما يلحَق.

(1) إذا كان صحيحاً أن نعتبر، مع أوديل لو غيرن، أن الحفر يسمح بالتجريد أكثر من الرسم ((1981: 218)؛ «تنقية خطوط الرسم تسمح بزيادة قيمته التعميمية»)، فمن العُجالة أن نرى في كلّ سيرورة أسلبة نزعة متشاركة في المقروئية.

سيُساعد مثالٌ أول، عادي، على إدراك عُمق مشكلة الأسلبة. عادةً ما توصَف شجرة من خلال تعابير من مثل «شجرة كُروية»، أو «شجرة في شكل شُعلة». والحال أن الخط الذي يُعرِّف كرة أو شعلة، هو وحده بالتحديد، ما لا تملكه الأشجار المعنية. حتى ليُمكننا القول إنه يلزمها كثيراً لتمتلكه، فهذا الخط الذي نجده بطيب خاطر في إيقونة شجرة، هو عملياً مُتعامد مع كل خط موجود واقعياً في الشجرة. في هذه الحالة يبدو واضحاً أن الأسلبة ليست في الشيء. ومع ذلك، يمكن أن نُقدِّر أيضاً أن هذا «المُنحني ـ الظرف» افتراضي في الشجرة المُدرَكة، حيث يُترجِم صيغة محددة لقانون المُغايرة النسبية في النمو. فهل تتمثل الأسلبة في جعل الافتراضي راهناً؟ أو في جعل الصريح ضمنياً؟ لو عاينا هذا عن قُرْب أكثر، فإن مفهوم خط محيط الشجرة نفسه زائل زوال خط مُحيط ساحلي، ويقود حتماً إلى مفهوم الشيء الانكساري، الذي أقامه ماندلبرو (Mandelbrot). إن محيط الشجرة المصوغ في شكل كُرة هو مكان أطراف جميع الأغصان المُمكنة.

يُمكِن أن يُمثِّل الزائد في هذا المثال عن التمليس في مكانٍ آخر، كزائد في الهيكلة، وسيكون لدينا بطريقة ما إمكانيتان لتحويل الأشكال: من الخارج، ومن الداخل. الزائد هنا هو البلاغي: إنه قابل للكشف، وقابل لإعادة التقييم، ويخلِّف أثراً للمعنى.

لقد اعتدنا على اعتبار أن الأسلبة قائمةٌ حصراً على الأشكال. ولا شيء يمنع، مع ذلك، من أن نعتبر أسلبةً، التمشي الذي يصفي الألوان (مثلاً، عند ماتيس، وموندريان، وفان دير ليك، هؤلاء الذين لا يحتفظون إلا بألوانٍ صافية أو أولية) أو الخطوةَ التي توحد شكل النُّسُج.

بعبارة أخرى، تقوم الأسلبة على هذه الخصائص العامة التي

هي أشكال، وألوان، ونُسُج، وتجعلها تتحمَّل عملية حذف ـ إضافة.

2.2.1. الجو الشعوري للأسلبة: المقروئية؟

لعمليات الأسلبة كلها قاسم مُشترك: تُقلِّل عدد درجات حرية الملفوظ، وتجعله قابلاً للوصف من خلال عدد أقل من المُعادلات والثوابت، وتُشدِّد على الاستقلالية المُتبادلة لعناصره المتنوِّعة، وتعزو إليه بذلك وحدةً أكبر. الشيء المؤسلب سهلٌ على الإدراك، ويُعطي الانطباع بأنه سهلٌ على الفَهم: يبدو أنه ناتجٌ عن مبدأ مُشكِّل واضح.

من الممكن المضي بحيادية من رسمِ ورقةِ أقْنثة إلى رسم ورقة عنب، من خلال سلسلة مسترسلة من الوسائط الشكلية[2]: انطلاقاً من أي مكان سنقرر أننا انتقلنا من أحدهما إلى الآخر؟ الأسلبة تحل هذه المشكلة وتزيد المقروئية (أو تقلل خطر الخطأ). تُقطِّع لأنها تُعلمِم، وتكوِّن المرحلة الأولى في سيرورة ثابتة في الثقافات كلها: سيرورة تشكيل فهرس مشفر (وفي النهاية فهرس أبجدية)، وفهرس علْمَمة مطورة باطراد. ومع ذلك، يمكن أن تكون الأسلبة مدفوعةً بعيداً حد أنها تنتهي بتقويض المقروئية، بحيث إن التفكير من أجلها بهذا الجو الشعوري وحده يبدو اختزالياً على نحوٍ مُبالَغ فيه. إن تحليل مُختلَفِ أمثلتنا يوجهنا نحو جو شعوري ثانٍ يمكن أن يكون «استخلاص السمات ذات الحضور الضعيف».

3.2.1. الأسلبة والأساليب

من المُبتذل تأكيد أن الموضوع نفسه يمكِن أن يكون مؤسلَباً

---

(2) لنورد أيضاً هذا الرسم المُحصَّل من الحاسوب، والذي يُقدّم عدة خطوط وسيطة بين وجهٍ ومُربَّع (مُعاد إنتاجه في ((Moles, 1971: 127)، أو نورد أيضاً سلسلة ج. ج. غرانفيل حيث نمضي إلى سبع مراحل من أدونيس إغريقي إلى ضفدع.

بطرق متعددة. قد تكوّن زهرة أو ورقة موضوعَ أسلَبةٍ رومانسية، عجيبة، دارجة، صبيانية، آلية، مهلوسة... إلخ. ثمة، تحت كل نموذج، أسلبةُ منوال للكون[3]، موسوم بسمات محددة، وتمشّ مطابق من اصطفاء/ رفض يمكن أن تفرض على كل موضوع.

بالمقابل، تُسهِم المجموعاتُ المستقرة من الحذوفات والإضافات التي تُشكِّل أسلوباً، في جعله قابلاً للتعرف بين جميع المواضيع. لا يمكن أن يُخلَط الأسلوب السومري مع الأسلوب الأشانتي، ولا أسلوب «كواكيوتل» مع الأسلوب المصري. وينطبق الأمر نفسه على الأساليب الفردية[4].

2. تفحُّص بعض الحالات

بعد أن تفحّصنا، بطريقة تجريدية بعض الشيء، ونظرية، السمات الأساسية للأسلبة، لا شك أن الوقت قد حان لتفحُّصها في بعض الأمثلة. كالعادة، ولبيان عمومية مُقاربتنا وطابعها الإجرائي بياناً جيداً، سنختارها متنوعة ما أمكن: الجبل المقدَّس، فن هنود كولومبيا البريطانية، لعبة تانغرام، سجاجيد الأناضول... إلخ.

---

(3) ليست أسلبة المدرسة، المكان الوحيد لبروز قراءة أشياء بحسب نموذج للكون. يتميّز كلّ فنان أيضاً من خلال انزياحات مُنتظَمة، والنزوع إلى التناظر، مثلاً، مُثبَت جيداً إلى حدّ أقصى. في نظر فنان كـ رودولف بريسدن الذي «يُضيف من هذه الانزياحات» في ما يخصُّ حشد الأشكال، كم من سيزان يُبسِّطها؟ يمكن للمراحل البيانية لهذه السيرورة أن تكون متبوعةً بوضوحٍ خاصّ في عمل فان دير ليك (انظر الفقرة 5.2. من هذا الفصل).

(4) خصوصاً رأي سيزان عندما يُطالِب بـ: «مُعالجة الطبيعة من خلال المخروط، والمُكعَّب، والكُرة»، أو رأي مونيه الذي يؤكّد: «قضيتُ حياتي في حياكة موشورات». ومن أجل إعادة صياغة سيميائية لمفهوم الأسلوب (باستخدام مصطلحات التّلفّظ، والتداولية، المُتغيِّر الحُرّ)، انظر: (Klinkenberg, 1985a).

سنتفحَّص كل حالة من هذه الحالات ليس من أجل ذاتها، بل لأنها تُمثِّل خاصةً مظهر ظاهرةٍ عامة للأسلبة[5].

1.2. تعددية الأسلبات: الهرَم

أُكِّد وبُرهِن أن الهرَم المصري جبلٌ مؤسلَب (Samivel, 1976)، لكن الشيء نفسه قِيلَ عن الزقورات، وعن الـ «ستوبّا»، والمصطبة، والـ «بوروبودور» وعن معابد كثيرة أخرى (Hautecœur, 1954). يبدو على الفور أن في وسعنا أسلبة جبل بطرائق عديدة تستبعد إحداها الأخرى. لكن بالتبادُل، المثلث والهرَم يمكنهما أيضاً أن يكونا شُعلاتٍ مؤسلَبة... كما قال ذلك بقوة كلود ليفي ـ ستراوس :1979) (58 : «[الدلالة] تَنتُج في وقتٍ واحد من المعنى الذي تتضمنه المُفردَة المُختارة، ومن المعاني التي يستبعدها هذا الاختيار ذاته، لكل المُفردات الأخرى التي يمكن أن نستبدله بها». إذاً الجزء المُختار مُوحِ بمقاصِد مُنتِجي العمل، الذين هم أنفسهم يُنتجون «قراءةً» للجبَل، وليس «رؤية» له. ومُنتجو أهرامات مصر احتفظوا من الجبل بحوافه المائلة، وبقمته الحادة، وبأبعاده الضخمة، وبمقاطعه الصخرية الواسعة. وآخرون سيحتفظون، وهم يُلغون الحواف، والمقاطع، والقمة، بشكل قبّة أو قبّة جرس ويصنعون القاعدة الدائرية لا القاعدة المُربَّعة.

هل يجب الاعتقاد، أن سمات على هذا القدْر من الحصرية المتبادلة هي جميعها «حوادث منظِّمة أساسية» (ح م أ) بالمعنى الذي يقصده رينيه توم (René Thom) (1973)؟ ومن جهة أخرى إذا سمينا

(5) بالمُقابل، تسمح الدراسة باختبار كونيّة المصطلحات المُستخلَصة، بحُكم أنها تنبع من ثقافات لا نجد أكثر منها اختلافاً.

ح م أ السمات المشتركة بين كل هذه التمثيلات المؤسلَبة للجبل، يندر ألا يبقى إلا الاثنان التاليان (لِنَقُل على عجَلٍ، ليسا أكثر تجسيداً في التمثيل من الكرة المسماة الشجرة الكروية):

- محور أفقي؛
- قسم مُتناقِص من القاعدة إلى القمة.

2.2. القولبة: فن الساحل الغربي

ليست الأسلبة أبداً مجرد عملية حذف: فهي تستبدِل وتُضيف. فن الرسم البياني والتماثيل الكولومبية البريطانية، توضح هذا بصورة عجيبة[6].

في مرحلة أولى، أعطت هذه الحضارةُ لنفسها بعض وحدات التشكيل، الاثنان الرئيسان منها هما البيضاني والـ U المشقوقة[7]. أصلها التشكيلي يبدو غير قابل للإنكار، لأن كلمة «هايدا» لـ / بيضاني/ تعيّن أيضاً في هذه الثقافة البقع الكبيرة القاتمة على جناح سمك الهوشع، والقبيلة نفسها تدعو ريشة مُرتعدة (fliker-feather) الشكل U المشقوق ويتطابق في الواقع مع طرف هذه الريشة بشكل مِعوَل مُشتعل أو مِعوَل وردي[8] (red-shafted flicker). لِهذين الشكلين عمومية كبيرة ويمكن أن يتكيفا مع عدة مواقف، من غير أن تُستحضَر مع ذلك السمكة أو العصفور بشكل لا يُقاوَم. طبعاً هذا لا يعني أن سكان العالَم السحيق هؤلاء والعالَم الهوائي هم، على

(6) عرض فن الساحل الغربي لأميركا المُعطى في ما يلي مُبسّط قليلاً. فهو يستقي عناصره من ستيوارت (1979) ومن ليفي ستراوس (1979).

(7) هذه الأشكال نفسها تُمثّل حالتين هامتين للتوسُّط التشكيلي، مدروستَين كما هما في الفصل الثامن (فقرة 4.4.2) من هذا الكتاب.

(8) باللاتينية: (picidae) *Colaptes cafer*.

العكس، منسيون كلياً في التأليفات النهائية [9]. كذلك يمكننا ملاحظة أن هذا التصفيح المُنتظَم لشكلين حول تمثيلات إيقونية لا حصر لها، يتأتى من استعارة تشكيلية معممة. إن عملية الهندسة التي تبدو حتماً مكوِّنة لكل أسلبة، حاضرة بالتأكيد هنا، لكنها تضم إيقونة أكثر مما تضم مجرد عقلنة. وتطبيقها يوحِّد شكل حقل الرؤية ويمنح العالَم المُدرَك ترابُطاً كبيراً، مما ينقل طبعاً جُزءه الأيديولوجي.

في مرحلةٍ ثانية، طور هنود الساحل الغربي بعض القواعد البسيطة مع أنها غير مُبتذلة لتمثيل الكائنات. الأولى هي نوع من المنظور المعروف باسم «تمثيل مقسم». والثاني» مبدأ مَلْءٍ، يبغي ألا يتضمن داخل تشكيلٍ ما، أي فراغ، بل يعج على العكس بالعناصر التشكيلية المتنوعة. يُفضي هذا إلى تساوي تقسيم المعلومة: بدل أن نترك جَنْبَ خاصرة الحيوان فارغاً، نضع فيه وجهاً. يمكن أن يعرف مبدأ الملء هذا، درجة إضافية، حين يكون الرسم مشوهاً إلى درجة ملء كل سطح المحمل (صندوق، قبعة، صفيحة نُحاس، ثوب). قواعد أخرى تبدو على أنها لاإجبارية على احترام النسب، والتشديد على نقاط تمفصل الجسد (لا يعدَم الإبداع النهائي أن يُقارَن مع دميتنا).

وإذ أُعطيَت هذه القواعد، سوف يتعلق الأمر بأن يُمثَّل انطلاقاً من هذا الفهرس المُحدَّد المتكوِّن من البيضانيات وحرف U المشقوق، كل كائن واقعي أو مُتخيَّل. يُضاف إلى هذا اختزالات لونية قاسية، وكذلك مُختلَف التمثيلات المُقولَبة أو الزخارف مثل

---

(9) حتى إنه سيكون تخميناً أسطورياً هاماً يجب تحرِّيه، وإن كلّ تأليف بياني يتكشَّف في التحليل الأخير في المُربكة (Puzzle) متوازن من أجزاء بلاغية من العالَمَين (الريشة للدلالة على العصفور، والبقعة للدلالة على السّمكة: مجاز مُرسَل، العصفور للدلالة على الفضاء الجوّي، السمكة للدلالة على الفضاء المائي: كناية).

«رأس سمكة التروتة المُسلمَنة» (هو نفسه على شكل بيضاني). هذه التقنيات، بعيداً عن جعل المجموعات مُختلطة وضائعة المعالِم، هي على العكس تُحسِّن المقروئية: مع الاعتياد قليلاً، نتعرف من دون عناء كائنات أُسطورية، وحتى هجينة، كهذا الثعبان دانسير، نصف ذئب ـ نصف إنسان، وفي الوقت نفسه ثُعبان[10]. . . .

2.3. دور العوائق الهندسية: لُعبة التانغرام

توجد لُعبة جليلة، تُثير من جديد، مشكلة الأسلبة والتقطيع المُضاعف: لُعبة التانغرام. نعرف قاعدتَها: تكوين خيال أي كائن، واقعي أو مُتخيَّل، انطلاقاً من سبع قِطَع مختلفة كلياً. للقطع شكل بسيط: خمسة مثلثات، ومُعيَّن، ومُربَّع، ويمكن فوق ذلك أن تتجمع كلها في مُربَّع، أو مستطيل أو مثلث.

تُشكِّل القطعُ الأولية في معنى ما، فهرس، قاعدة محدَّداً، وتتكون قاعدة التجميع كحتمية وصل القِطع كلها في مخطط واحد، من دون تكرار، أو نسيان، أو تداخل.

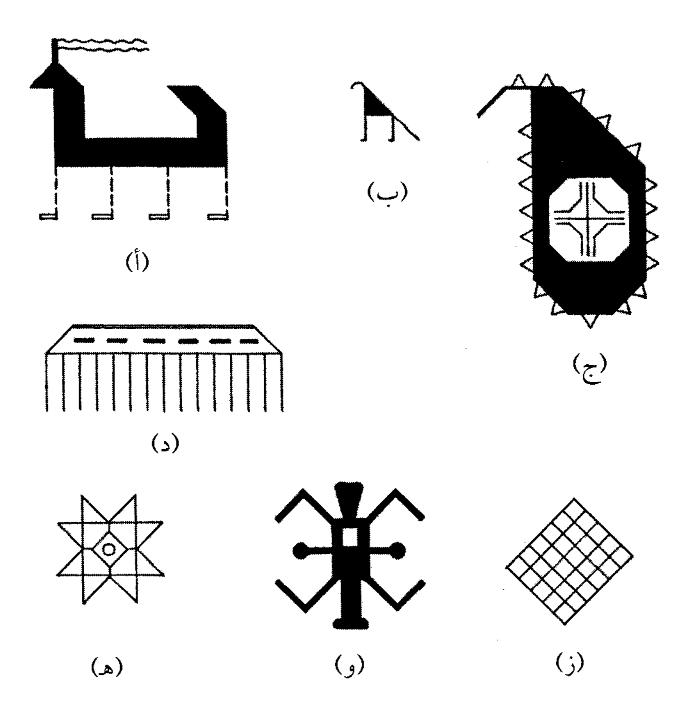
يدهشنا أن نرى كيف أن من المُمكن، على غرار اللعبة السريالية الواحد في الآخر، أن نُمثِّل بصورة مقبولة تقريباً أي شيءٍ كان. لكن إذا أمكن أن نعتبِر هنا، في الواقع، النتيجة «مؤسلَبة»، فلن نعود قادرين على القول إن الأسلبة تأخذ تعليماتها من المنظومتَين الإدراكية والنفسية عند فنان ما: فهي بالأحرى مفروضة من الخارج من خلال قاعدة اللعبة، وتُظهِر، في أقصى حد، المنظومة الإدراكية

(10) يكون لدينا هنا، دوماً مع تحفُّظ تحرٍّ دقيق ومع خطر توقُّف الموازي فجأة، تطوُّر العِدّة البيانية بحسب سبل اللغة نفسها، أي ميَلانياً: تقسيم مُتوازن للمعلومة؛ تقوية الإطناب تشفير وحدات المستوى الأول وتشكيل فهرست مُغلَق؛ قواعد تجميع بالنسبة إلى المستوى الثاني.

لثقافةٍ مصوغة هنا بمفردات مجردة وهندسية، بينما هي، عند هنود الساحل الغربي، مصوغة بمُفردات إيقونية وأُسطورية.

4.2. دور العوائق التقنية: السجادة

تُقدِّم لنا الأسلبة النموذجية لسجاد الأناضول أو «كِلِيم» (Kilims) مثالاً آخر عن العوائق الخارجية. نحن نعلم أن السجاد المعقود يُقسَم إلى عائلتين، بحسب أنها مُنفّذة مع العقدة «سينيب» أو الفارسية، أو العقدة «الغوردية» أو التركية. العقدة الأخيرة ـ العقدة الحقيقية من دون شك ـ هي عُقدة مُزدوجة تلُف سليل الصوف حول خيطَين



الشكل 19. زخارِف لسجاجيد شرقية: (أ) حصان؛ (ب) عصفور؛ (ج) صنوبرة (Boteh)؛ (د) مشط؛ (هـ) نجمة؛ (و) حشرة؛ (ز) مقبرة.

من سلسلة، و بهذا لا تتحضر لتكوين خطوط مُنحنية: لا يمكن أن نرسم معها إلا خطوطاً مستقيمة أو خطوطاً في شكل سُلَّم، وإلا ظهرت ثقوب بين خيوط السلسلة. وهذا عائق صارم، يجعل من الصعب تمثيل الموضوعات الحيوانية أو النباتية، ويشرح جزئياً فيض الموضوعات الهندسية. ومع ذلك، نجد على «الكليم» زخارف عديدة كالتطريزات المخرَّزة، والأزهار، والأوراق، وشجرة الحياة، والوُريدات، والسُّعيفات، والغلقات، والفراشات، والعقارب، والعناكِب، والحشرات... إلخ. هذه الأخيرة خضعت لأسلبة متقدمة تجعل، وهي تشهد على خيال العامل وذوقه (فتيات عموماً) التحديدَ غير مؤكد أحياناً. هذه مثلاً حال التطريز المسمى «الكلب الذي يعدو»، الذي يمكن أن يُشتَق من تمثيل... قمم الأمواج. الرسم التوضيحي يُظهر بعضاً من هذه الزخارِف المتميزة.

المحاور، في نظام تنسيقات سجادة أناضولية، مستقيمة الأضلاع، والفضاء مُنقطِع: وحدها المسموح بها هي نقاط مُتساوية البُعد عن شبكة، مما يُشكِّل صورةً مُكوَّنة من نقاط ملونة هي في الواقع بكسلات (Pixels).

غير أن العائق التقني لا يكفي لشرح سبب أن الأشكال تتبسط إلى هذه الدرجة. يُمكن أن يشتغل هنا عاملان: ضرورة حفظ «نموذج صُنع» (على الأقل للسجاجيد التقليدية المصنوعة باليد)، ورغبة الوصول إلى مقروئية تستبعِد التردد أو الخطأ. بحسب هذا الافتراض، الصورة الإيقونية ستتطور من جديد باتجاه التمثيل المشفر، مع أبجدية حقيقية في مرحلةٍ قُصوى.

5.2. سُلَّم أسلبة؟ مثال فان دير ليك

الناس كلهم يعرفون لوحات سورات (Seurat) الأخيرة (*Le Chahut, Le Cirque*). بُيِّن كيف أنها توضح تكهنات (أو جهود)

شارل هنري. هذا الأخير، وقد تصوَّر تحويل التناغُم الموسيقي إلى فن الرسم، وجد نفسه مُنقاداً إلى تقطيع كل أبعاد العلامة المرئية، على الأقل الشكل واللون. خصوصاً تحويل مفهوم الإيقاع، الذي يتضمن تكراراً وإعادة إنتاج فواصل، يجعله يتصوَّر إيقاعاتٍ تشكيلية و«خطوطاً قوية الطاقة»، يتم الحصول عليها فقط باستخدام خطوط مائلة بحسب زوايا متعددة من 15 درجة. لا يتعلق الأمر بشيء آخر غير منوال قراءة مُتناغِمة للعالَم الطبيعي ـ المُتخيَّل والأسطوري، في نوعه، تماماً كالبيضاوي والـ U المشقوقة عند هنود الساحل الغربي؛ علممة مُبسِّطة أفادت كقاعدة لأسلبة تصويرية.

مع ذلك، سوف نطلب من الرسام الهولندي فان دير لِيك توضيح الفكرة التي بحسبها، تكون الأسلبة، قريبة من سيرورة المجاز المُرسَل المُعمِّم على الصيغة ص.

تغدو الأشكال، في أسلبةٍ ما، أبسط فأبسط إدراكياً: المُنحنيات المعقدة تُستبدَل بالمُنحنيات المُنتَظَمة، أو بخطوط مُستقيمة؛ وتصير الزوايا 30°، 45°، 60° أو 90°؛ وتغدو الألوان موحدة الشكل؛ ويقلُّ عدد التدرُّجات، وتعود أخيراً إلى الأسود، والأبيض، وبعض الألوان المسماة «أولية». هذه هي تماماً الأسلبة التي أخضع فان دير لِيك لوحاته لها، وهي مع ذلك واقعة بَعْدُ تحت بعض ضغوط شخصيات مرئية تماماً مُواجَهةً أو جانبياً، وجوه خالية من التعبير أو وحيدة الشكل (وإن هي نمذجَتْ هولندياً متوسطاً)، ومنظور على الطريقة المصرية. في عامي 1916 و 1918، تناول الرسام من جديد عدداً كبيراً من لوحاته لِيُخضعها لتحويل أخير مُعمِّم، نحو ما كان يسميه «صوراً رياضية». وفي الواقع فإن الأمر كان متعلقاً بكتل (مستطيلة غالباً) من لونٍ أسود، وأحمر، وأزرق أو أصفر على خلفية بيضاء. هذه الكتل، وهي تستعيد الكتل الملوَّنة للوحاته السابقة،

مُرتَّبة من دون أن تُلامس إحداها الأخرى أبداً. نحصل على رسوم وغواشات تسمح باتباع هذه السيرورة ـ ونحن نملك في ذهننا هذا الأصل «التصويري» (ومن تأثيره أنه يرفع مستوى الإطناب) ـ فمن الممكن تحديد أخيلة الأشياء أو الأشخاص في تأليفات هي في الظاهر مجردة تماماً. إن اللافت هو العناية الفائقة التي اختيرت هذه الكُتَل بموجبها؛ فهي تحمي بصورة متميزة توازُن الأجسام والتلاوين، ويستخدم ترتيبها (التي نادراً ما تتضمن خطوطاً مائلة) خصائص مُعتمدة جيداً في النظام المرئي: كل خط مُتمظهِر في كتلةٍ يميل إلى أن تُطوِّله العين، وكل ترتيب مُدرَك حينئذٍ على أنه ذو دلالة. ينطبق الأمر نفسه على المُتناظرات. فإذ نشتغل على إكمال التشكيلات على هذه القاعدة، سنُعيد من دون عناء تشكيلَ أخيلة أشياء البداية، مما يُبرهن أن الرسام اكتفى بتحطيم جُزء كبير من إطناب النماذج، ولم يُبقِ إلا ما يجعل القراءة مُمكنةً. في بعض الحالات، الأكثر نجاحاً من دون شك، تكون إعادة التكوين هذه ضمن الحد المُمكن (مثلاً، التأليف رقم 4 (1917)، المُستخلَص من لوحة سابقة عنوانها مخرَجُ مصنع (1910).

الفصل الحادي عشر

سيميائية الإطار وبلاغته

1. سيميائية الإطار

شغلت مسألة الإطار منذ زمنٍ طويل باحثي السيميائية المرئية[1]. التعريف الذي أعطاه مير شابيرو (Meyer Shapiro) لهذا الشيء التجريبي معروف: سيتعلق الأمر بـ «الإغلاق المُنتظَم العازل لحقل تمثيل المساحة المُحيطة» (1982 : 13). إنه تعريف يعتمد البداهة من خلال جانبه الاختزالي: يبدو أنه يفترِض في الواقع أن مفهوم الإطار لا ينطبق إلا على رسائل إيقونية («تمثيل»)، في كونٍ ذي بُعدَين («مساحة مُحيطة»)، وأنه يتحدد ببعض الأشكال فقط من بين الأشكال الممكنة («المُنتظَمة»).

(1) لِنُشِر إلى بحث ل. ماران قدّمه في المؤتمر الدولي لعلم الجمال في بوخارست سنة 1972 (Marin, 1976)، ثم بعد ذلك، من دون تغيير آخر غير اللغة، في المؤتمر الدولي الأول للسيميائية في ميلانو سنة 1974 (Marin, 1979)؛ انظر أيضاً: (Marin, 1988) ومجموعة مُنبثقة من جامعة ديجونة (AA. VV., 1987)، الذي يجب أن نُضيف إليه معرض تورينو المُهِمّ سنة 1981، مع فهرسته، الذي سيُزوِّدنا بمُدوّنة ممتازة (AA. VV., 1981a)، ومع ذلك لا نستطيع أن نزدري، في ما قبل تاريخ السيميائية، المُلاحظات الدقيقة لـ هـ. وولفلان (1915) ولا مقال م. شابيرو الذي أصاب بالقشعريرة نُقّاد الفن الباريسيين عام 1969 (الذي استؤنف بالفرنسية في (Shapiro, 1982)).

1.1. المحيط والحافّة

لكن ثمة ما هو أكثر: لا يُعرِّف مفهوم الإطار، مثلما نراه عند شابيرو وآخرين، أبداً إلا شيئاً تجريبياً. والحال أنه يغطي ظواهر مختلفة جداً بحق على الصعيد السيميائي. سنُعيِّن هذه الظواهر فوراً بتسميتها على التوالي محيطاً وحافّة.

المحيط خط غير مادي يُقسِّم، الفضاء، إلى منطقتين، لكي يخلق الخلفية والتشكيل (هذه الكلمة غير مأخوذة بمعناها البلاغي). المحيط يتميز عن مجرد الحد بأن هذا الأخير يُعرِّف طوبولوجياً ـ أي بطريقة مُحايدة ـ داخلاً وخارجاً[2]. أما المحيط فهو ينتمي، إدراكياً إلى تشكيلٍ مرصود. إنه إذاً مُدْرَكٌ حسي يتدخل في تحديد وحدات ومجموعات إيقونية و/ أو تشكيلية.

يمكن أن يكون المحيط موسوماً إلى حد ما، بحسب أن يتمظهر التضاد بين الخلفية والتشكيل في عدد كبير نوعاً ما (لون، نسيج. . . إلخ).

الحافّة هي البراعة التي تعيّن، في فضاءٍ مُعيَّن، كوحدة عضوية ملفوظاً من طبيعة إيقونية أو تشكيلية. التمظهر المادي للحافة يمكن أن يكون عوداً أو مجموعة من القضبان، أو رسماً رباعي الزوايا بقلم الرصاص على جِدار. . . إلخ. ومع ذلك، الحافّة لا تُعرَّف في أية حالة من خلال مظهرها المادي، بل بالأحرى من خلال وظيفتها السيميائية. الحافّة علامة، من عائلة الفهارس. ويمكن أن يُشرَح مدلولها بالطريقة الآتية:

(أ) كل ما هو متضمن في حدود الحافّة يُحصّل بالضرورة منزلة سيميائية.

---

(2) يتعلّق الأمر هنا بلا مُتغيِّر وسط كل التمثُّلات الممكنة للفضاء، الإقليدي أو غير الإقليدي (انظر: (Saint-Martin, 1980).

(ب) هذا المجموع من العلامات يُكوِّن ملفوظاً مُتجانِساً، متميزاً عن العلامات التي يُمكن أن تُدرَك في الفضاء الخارجي عند هذا الحد.

(ت) على هذا المجموع ينبغي أن يتركز انتباه المُشاهد[3]. يُمكن أن تكون وظيفة التعيين هذه معكوسة في هذا الاتجاه أو ذاك، وتُغنيها بوحدات المعنى المتنوعة، طرائق خاصة، كالحافّة المُقفّاة التي سوف ندرسها لاحقاً[4].

إن دال ثَبْتٍ كهذا يمكن أن يتنوع. ويمكن أن يجسِّده «إطار»، بمعنى الفن اليدوي للمصطلح، بل أيضاً القواعد، والواجهات، والحواجز. . . إلخ: تنظم كل هذه الحِيَل الفضاء بطريقة نستطيع معها أن نتعرف ونحدد ملفوظات ما. وإذ يحدد الفضاء الداخلي هكذا، يحدد في الوقت نفسه فضاءً ثانٍ، خارجي هو الآخر: إنها الحافّة التي تُحصّل منزلة خارجيته.

2.1. علاقة المُحيط والحافة

العلاقة بين المحيط والحافّة مُعقدة. يمكن أن تدفع فكرة سريعة إلى القول إن: «من الممكن أن يوجد محيط من دون حافّة، بينما

---

(3) نجد من جديد هنا مفهوم الملفوظ الذي نعرف كم هو صعب اعتماده في مجال السيميائية المرئية. ولْنؤكِّد أننا، في غياب الإطناب الواضح لعلامات ترسيم الحدود، نكون على حقّ في التردّد في أمر الاتّساع الذي ينبغي إعطاؤه للملفوظ. وهو تردّد تلعب فيه مؤلّفات كثيرة، كما نرى على الفور. لِنُسجّل نتيجتين طبيعيتين للمبدأ (أ): **1-** حتى «الفراغ» يمكن، بأثر الحافّة، أن يستقبل وضعاً علاماتياً (انظر مرّة أخرى (Cheng, 1979))؛ **2-** يمكن للحافّة أن تأخذ دور «مُحفِّز إيقونة». فهي تجعل شيئاً من العالَم - حذاء، حاملة قارورات، جسَد إنسان. . . . ـ غير مؤهّل بوصفه شيئاً من العالَم، لِيغدو علامةً.

(4) شكّ في أنه ليس مصادفة إذا ما ظهر عنوان الأعمال الفنية غالباً على الحافة ذاتها. فتحديد مرجِع البطاقة، لا يتم إلا إذا كانت قواعد تداولية تسمح بالوصل. والحافّة يمكن أن تكون واحداً من هذه الموصِلات.

تولِّد الحافّة بصورة تلقائية دوماً المحيط؛ أو أيضاً تأكيد أن هذين المفهومين ليس بينهما أية علاقة ـ فالمحيط يحدد علامات معزولة، والحافّة تحدد ملفوظات». فلنرَ أمرهما بالضبط.

لننطلق من الوحدة المرئية التشكيلية (لكن هذا يصلح طبعاً للوحدة الإيقونية). وَضْعُهُ كتشكيل، يأتيه من أنه مميَّز عن الخلفية بحوافِّه. لكن التشكيل وخلفيته الفورية يمكن أن يُكوِّنا بدورهما تشكيلاً جديداً بالقياس إلى خلفية أخرى. يكفي أن يكون الشيئان الأولان منفصلين عن الخلفية الجديدة بواسطة محيط جديد يدمجهما معاً. في هذه السيرورة، من المُزعج تعريف الملفوظ وتمييزه من الوحدة. ولبلوغ ذلك ينبغي لوحدات كثيرة أن تكون محددة، ومن جهة أخرى، تتمظهر بعض العلامات الفاصلة. في أغلب الأحيان، سيتِم الحصول على التحديد المُنتج للملفوظ من خلال إطناب المُحيطات في مكان واحدٍ من الفضاء. لِنأخُذ لوحة ملوِّنة معلقة على جدار من الطبشور الأبيض: هذه اللوحة تتميز من الجدار من خلال لونها، وشكلها، ونسيجها، ووضعيتها المتقدمة في الفضاء. وهذه ضروب من التمييز يكفي كل منها ليخلُق محيطاً، وإذ تشتغل في المكان نفسه، يقوي بعضها بعضَها الآخر. إذاً نحن محقون في أن نجعل من هذه اللوحة ملفوظاً مُتجانساً، حتى لو لم يكن وحيد اللون، وحتى لو تضمن تشابك تشكيلات، أي رصف محيطات. إذاً مفهوم المحيط يخص الملفوظات، مثلما يخص الوحدات المعزولة أو مجموعات الوحدات داخل الملفوظ[5].

(5) وهكذا يمكّن من أن نُميّز، في ما يلي، الخط المحيطي للوحدة، والخط المحيطي للملفوظ، أو خط محيطي أقصى.

لا يتطلب المحيط أبداً، أياً كان مستوى الدمج الذي نعتبره من خلاله، أن يكون مجسداً من خلال حافّة. وظيفة هذه العلامة المفهرسة الأخيرة إما تأكيد وجود محيط الملفوظ، وإما، في حال عدم وجود محيط ملفوظ قابل للتحديد، استقرار توليد المحيطات المغلفة المستمرة. لكن للحافّة أيضاً قيمة خاصة كعلامة تشكيلية، وهي قيمة يمكن أن نحلها في الرسالة المُشار إليها.

3.1. فضاءات مؤشرة، وحِيَل مؤشرة

لن يكون تعريفنا للحافّة كاملاً إذا لم ندققها من خلال ثلاث ملاحظات. الأولى، والثانية، تقومان على الفضاء المؤشر (أو بالأحرى على الفضاءات المؤشرة: الخارج كالداخل)، والأخيرة، على الحيلة المؤشرة.

1.3.1. إذا طلبنا من القارئ أن يُعطينا مثالاً عن الحافّة، فسيقدِّم أولاً مثال «الإطار» التقليدي: صب يحدد مخططاً مستطيلاً. قد يدفع هذا المثال إلى الاعتقاد بأن الحافّة تحدد فضاء مُعرَّفاً بصرامة. لكن العلامة التي هي الحافّة لا «تحدد» شيئاً بصرامة: هي تؤشر، وهذا ليس الشيء نفسه. فأربعة خطوط، مرسومة على عجل، بالطباشير على جِدار، تتوازى تقريباً اثنين اثنين، تؤشر فضاءً، من دون أن تحدده بصرامة. كذلك تبيّن القاعدة فضاءً، من غير أن يكون هذا الفضاء محدداً بطريقة تُخالِف تحديد حواف الشيء الموضوع فيه. ثمة ماهو أكثر: يمكن أن يُعرَّف التأشير كعامل، كثافته في نهاية الأمر، متغيرة. وهكذا يُمكن أن يأخذ مصطلح التأشير في الحسبان ظواهر، تُعقِّد الإطار التقليدي كالحد المائل، والشبكة، وحاشية الصورة: كل حافّة من هذه الحوافّ موحّدة المركز تؤشّر الفضاء الواقع في نطاقها، لكن التأشيرات المُعطاة هكذا تتعاضد لحساب الفضاء المركزي.

سنقول، بتعبيرات علم النفس، هناك تركيز على هذا الفضاء[6].

2.3.1. وأخيراً يجب التساؤل عن الفضاء الذي تشغله الحافّة نفسها. هل تُشكِّل جزءاً من الفضاء المؤشّر، أم أنها مُستبعدة عنه؟ إن تصور الإطار كتحديد يمكن أن يقود طبعاً إلى اختيار المفردة الثانية من البديل. لكن، لما كان ممكناً أنْ يُمثِّل شُعاعٌ وظيفةَ الفهرس، وأن يكون الفضاء المؤشّر بأولوية، هو الفضاء المركزي، يبقى ممكناً أن تؤشّر الحافّة فضاءها الخاص. هذا من جهة أخرى مايحصل مع الحوافّ موحدة المركز، التي ذكرناها تَواً. إذاً الحافّة مُدرَجة في الفضاء المؤشّر ومُستبعدة عنه في وقتٍ واحد. وهكذا نصل إلى تعريفها كحد وكمكان عبور معاً. أو بعبارة أفضل: كأداة توسط بين الفضاء الداخلي، الذي يشغله الملفوظ، والفضاء الخارجي.

لقد أهملت نظريات الإطار نوعاً ما، لصالح الفضاء الداخلي، هذه العلاقة الهامة مع ذلك: بعض هُواة الفن يَسخرون قاصدين من تلك النسوة اللواتي يشترين لوحةً «لأنها تتناسب جيداً مع ستائر الرواق»، ولكنهم، هم أنفسهم، مع ذلك، يُولون أهمية كبيرة لتحديد أماكن اللوحات في قاعة العرض، ولِتوافقها التشكيلي.

3.3.1. إذا كانت الحافّة فَهْرَساً ذا قوة مُتغيرة، فلا بُد أن يوجد، من دون شك، «قاموس حواف»، حيث تتطابق مع كل حافّة قوة فهرس مُعيَّن. ويتم الأمر هكذا تماماً. لبعض الأشياء قيمة حافّة مُجمعنة بقوة، وأخرى ليست لها هذه القيمة. فمكانة إطار مُذهَّب، من القرن الثامن عشر، لا يُدانيها الشك. وبالمقابل، ليس لفتحة عُلبة

---

(6) يمكن أن يطرح سؤال نفسه هنا: لماذا تُركِّز حافّةٌ، الانتباهَ، على الفضاء الداخلي وليس على الفضاء الخارجي؟ بحكم أنها تُحدّد فضاءين، فليس هناك أي سبب لتفضيل أحدهما بداءةً. لكن يجب التذكير هنا بدور النقرة، الذي يسمح بمُعارضة فضاء مُنتَقى، مع فضاء مُستبعَد. ويمكن للحافة أن تكون نظيراً لهذه النقرة.

اليوم وظيفة الحافّة (ونحن نعلم فائدة العُلَب في العادة)؛ وليست مؤهلة لاكتساب هذه الوظيفة، إلا في بعض الظروف التداولية. إذاً يتغير نظام الحافة، كَكل نظام سيميائي، في الزمن، وفي المجتمع. هل نحن مُتأكدون مثلاً من أن الرسوم الصخرية، ما قبل التاريخية، لم تكُن لها حافّة؟ إذا كانت بعض المؤشّرات تستطيع أن تعمل، مما نحن اليوم أقل حساسية له: يمكن أن يخلق وميضُ مصباح، مثلاً، الحافّة التي تؤشّر فضاء بحدود غير واضحة بقوة. فبحسب اللحظة التاريخية والظرف التداولي، يُمكن لشيء مُعيّن إذاً، أن يمتلك قوة فهرسة كبيرة نوعاً ما. أما الذي لا يتغير، بالمُقابل، فهو وجود هذه الوظيفة ذاته.

2. مستوى بلاغة الإطار

تفترض بلاغة الإطار، كأية بلاغة، اعتماد معيار. فبِحكم أن مفهوم الإطار تفجر لصالح مفهومي المحيط والحافّة، علينا توقع الحصول على بلاغة المحيط، المتميزة عن بلاغة الحافّة.

لكن تمييزاً جديداً سيؤثِّر في هذه الأخيرة. فإذا كانت الحافّة علامة، فإن بلاغة سوف تتمكن من القيام على مدلول هذه العلامة ودالها. إذاً سوف نلاحظ تشكيلات تؤثِّر في وظيفة الحافّة الرئيسة ـ تأشير فضاء داخلي؛ وتشكيلات تؤثِّر في شكلها الظاهري ـ في هذه الحالة الأخيرة، تقوم التشكيلات بالقياس إلى معيار نزَّاع، متغيِّر طيلة التاريخ: المعيار الذي أسسته الاستخدامات من مادة الإطار.

لكن، حتى هذه النقطة، سنكون قد عاينا بشكل مُنفصل، الفضاء المرسوم الحوافّ، والشيء الحافّة. والحال أن من تحصيل الحاصل أن الفضاء المرسوم الحوافّ بهذه الطريقة، ليس فارغاً (كما رأينا). هذا الفراغ الذي سيشكل موضوعاً سيميائياً سيكون، كذلك حتى ظاهراتياً: ملفوظ، كما يعينه الفهرس. لكن في الغالب الأعم،

الفضاء المحاط هو مكان ملفوظ (إيقوني أو تشكيلي) منجز صراحة. هكذا تنبني علاقة بين الحافّة والملفوظ المرسوم الحوافّ: الملفوظ، لا فضاؤه فقط كما كان الأمر. يمكن أن تُتيح هذه العلاقة وجود عائلة رابعة من تشكيلات البلاغة.

هذه العائلات الأربع هي التي سنجدها من جديد في الشكل الخامس عشر الذي يتبع فوراً، والذي سوف يُشرَح بالتفصيل.

	تشكيلات المحيط	تشكيلات الحواف أ. مدلول	تشكيلات الحواف ب. دال	تشكيلات العلاقة حواف ـ ملفوظ
معيار	إطناب الترسيمات	تلازُم الفضاء المرسوم الحواف وفضاء الملفوظ	إخفاء الحافة	فصل (تنافر المادة) وارتباط (مُلاءمة)
حذف	توسع ـ بسيط ـ مستقر متعدد	فيض عن الحواف	هدْم	حافة مقفاة ـ إيقوني ـ تشكيلي حافة مضمنة
إضافة	–	حدود ـ محمول حامل عدم رسم الحواف	قطع زائد	–
حذف إضافة	–	تقسيم ـ بسيط ـ مع تشظية	تحويل تشكيلي تشويه وتغيير اتجاه ـ نزع النسيج ـ تعددية ألوان حواف إيقونية ـ بسيطة ـ ظاهرة	–

الجدول 15. تشكيلات بلاغة الإطار

3. تشكيلات المحيط

1.3. رأينا أن المحيط مدرك حسي: هو كائن أو غير كائن. إذاً يمكننا الاعتقاد بأن أية بلاغةِ محيط غير ممكنة: قد أتمكن من تصور مُحيطٍ زائد عن ذلك المقدم لإدراكي الحسي؟ اعتراض تبسيطي، هو سلَفاً مدحوض جزئياً في الصفحات السابقة: يمكن أن تتواجد علامات مرئية متميزة في فضاء محسوس واحد، ويمكن أن تتمظهر صِدامات خطوط مُحيطية بين علامات إيقونية وعلامات تشكيلية.

لكننا لا نتناول هنا محيط الوحدة (التشكيلية أو الإيقونية)، لكن محيط الملفوظ. وحول هذه النقطة يوجد معيار إحصائي، نزَّاع: المعيار الذي يدفعنا إلى ألا نتعرف عبارةً إلا حيث يكون مجموعٌ من العلامات مُنفصلاً عن العالَم المحيط بحُزمة مُطنِبة من الخطوط المحيطية، سواء أكدت حافة ما هذا التأشير أم لا.

2.3. في هذا الافتراض، نموذجان من التشكيلات مُمكنان. كلاهما يتأتى من خفض مستوى الإطناب (وبالتالي من عملية حذف)[7].

1.2.3. الأولى هي الحذف الكامل للمحيط. هذا التشكيل يُظهر للملفوظ كامتداد في الفضاء.

إنه تشكيل من ذلك النوع الذي يراه مُعاصرونا في الرسوم الصخرية. فهي، لكونها لا تتوفر على شفرات تأشيرية تسمح لها بمعالجة وافية للملفوظ، يُعيقها الطابع الغامض للفضاء الذي يُحيط

(7) عمليات الإضافة ليست مُفكّراً فيها في مجال الحدّ. كلّ إضافة حدّ، تُقوّي بالفعل الإطناب الذي يُشكّل حدَّ الملفوظ، إذاً لا تفعل أكثر من تأكيد وجود هذا الحدّ، من دون أن تخلُق تشكيلاً.

الوحدات الممثلة. فالطفل الذي يرسم، على الشاطئ، إطاراً حول لوحة الصدف الذي أنجزه تواً، يحس احتمالياً بالانزعاج نفسه أمام ما سيكون في نظره تشكيلاً إذا لم يحتوِ عملَه في حقلٍ محدد.

2.2.3. يمكن أن يقود إضعاف إطناب المحيط أيضاً إلى التساؤل عن تأشيرات الملفوظ، وبالتالي، عن الامتداد المكاني الحقيقي للملفوظ (تشكيل سوف نسميه امتداداً متعدد الاستقرار). قدم لنا مثالاً كهذا «بستان ستونيباث» ل فينلي (I. H. Finlay). لنفرض أن حجراً نُقِش عليه مشبّكة(*) لـ ألبرخت دورر (Albrecht Dürer)، حجراً مُلقى بين العُشب. قراءتان ممكنتان لهذه الرسالة. في الأولى، الملفوظ متكون من الحجر وحده، ويُشكِّل العشب الخلفية التي ينفصل عنها. طبعاً نُقَادُ إلى هذا التأويل إذا استسلمنا للارتكاس المتكون من مُعارضة المصنع البشري مع الإطار الطبيعي: حينئذٍ لا يكون العشب إلا قطعة صغيرة من الطبيعة الشاملة. إنه التضاد الإناسي طبيعة ثقافة الذي يوفر التأشير الجوهري في المشهد المقدم. في القراءة الثانية، الملفوظ هي المجموع المتكون من المِسلَّة والعُشب المحيط. ليس الانشقاق الإناسي مهما كان، هو الذي يزود بالتأشير، بل معرفة تناصية: من يتذكر اللوحة المائية للرسام الألماني (والعنوان الذي اختاره فينلي هو النورس الكبير لدورر) لن يُصادف أية صعوبة في دمج العُشب بالملفوظ. لكن الصعوبة تغدو هي نفسها صعوبة في حالة النقش الحجري أو في زخرفة الجدران الحضرية: هل يوجد تأشير قد يعزل عن العالَم المحيط الملفوظ حجر + عشب؟ التأشير الأوحد يزود به ملفوظ دَورر، الذي نُراكبه مع ملفوظ فينلي. لكنها لا تبدل بأي شيء. ينقُص الإطناب، ويكون المجموع المحدد

(*) اسم متشابك الأحرف.

غامضاً: لا يوجد أي سبب قاهر لحجز إنتاج خطوط مُحيطية شاملة. إذاً المحيط كله هو الذي يُصيبه ملفوظ «فينلي»[8] بالعدوى.

4. تشكيلات الحافة

1.4. بلاغة المدلول: أ. الداخل والخارِج

1.1.4. المعيار.

نفكر هنا بمدلول الحافة. وظيفة هذه الأخيرة تعيين فضاء للانتباه، وخلق تمييز بين داخلٍ وخارجٍ. المعيار طبعاً، كما في مكان آخر (انظر: الفصل السادس، الفقرة 4.3. والفصل التاسع)، هو التلازُم: يجب أن يكون هناك تراكُب للفضاء مرسوم الحواف والفضاء الذي يشغله الملفوظ[9]. سوف نتمكن من الاعتداء على هذا المعيار بتعديل الحافة بطريقةٍ تُمظهِر صِداماً بين الحافة ومحيط الملفوظ.

2.1.4. التشكيلات بالحذف: الطفح

يتم الحصول على الحالة الأكثر بساطة من خلال عملية حذف: الطفح. الملفوظ الإيقوني أو التشكيلي «يخرج» إذاً من الحافة: تطفح.

---

(8) يمكن أن نحتجَّ بمثالٍ آخر عن التشكيل نفسه، يعود إلى فينلي أيضاً (انظر: (Edeline, 1977)): كذلك يُفضي إلى خلع الطابع السيميائي على الطبيعة. لكن عملية أخرى مُستخدمة هنا. لِنفرِض أن قطعة معدنية شفّافة حُملَت عليها كلمات صخرة (Rock) وموجة (Wave). عَبْر هذه القطعة، نُدرك المنظر، المتكوِّن من الهضاب والسبخات. الطبيعة مدعوَّة في الملفوظ، ولكن بما أنها لا تُقدِّم هي نفسها من رسم حدّ، فمن المُباح للمُشاهد أن يعتبر أن هذا الملفوظ لا يقتصر على ما هو مُدرَك عبر القطعة الواحدة، بل يُدرك أيضاً الفضاء المُحيط.

(9) أو بطريقة أدقّ، الفضاء المُتضمَّن داخل محيط الملفوظ.

مثلاً، في إيقاع تشكيلي للرابع عشر من تموز (1913)، يُجاوز سيفيريني (Severini) حدودَ اللوحة: الخطوط المُلوَّنة تفيض على الإطار برمادي مُحايد في نحو عشرة مواضِع.

تأثير هذا التشكيل معروف جيداً: لئن امتلكت العبارة الفضاء الخارج عن الحافّة، فهذا يُعطيها آلية حركيّة ملحوظة. يعرف الطريقة مؤلّفو القصص المصوَّرة، الذين خرقوا باكراً حدود الرسم المؤطّر لهذه الشخصية أو لذاك الشيء في الحركة. لقد استغلّه باتساع فنانون مختلفون اختلاف سيزار دوميلا (César Domela) مع لوحاته الجدارية التشكيلية الجديدة، ونييل توروني (Niele Toroni) مع لوحة ـ جدار (1976)، المرسومة بِبَصمات فَراشٍ مُكرَّرة بمسافات 30 سم على اللّوحة وعلى الجدار الذي يحتضنها. ولكن هو أيضا هذا التشكيل الذي تنشئه الإنجازات كلوحة المجموعة اليابانية غوتاي (سنة 1957؛ المصوَّرة في AA.VV., (1981a:95 حيث «المُهدِّم ـ المُبدِع» يقفز إلى عين المُشاهِد خارقاً في طريقه سلسلة من أوراقٍ كبيرة ممدودة على إطارات.

3.1.4. تشكيلات من خلال الإضافة: فصل الحدود وانعدام الحوافّ

في فصل الحدود، حدود الملفوظ المُتوقَّعة تختزلها الحافّة.

يزوِّدنا ماغريت بمثال جيِّد في لوحة التمثيل (La représentation). تُمثِّل هذه اللوحة حوض امرأة. ترسم الحافة الخطين المُستقيمَين الأفقيين اللذين يقطعان الجسد في الوسط وفي الفخذين ـ مما لا يتضمن شيئاً غير عادي ـ لكنه يلتحم بخط الخواصِر المتعرج. لنضرب صفحاً الآن عن حقيقة أن الشيء المادي المُحصَّل هكذا لا يتوافق مع عاداتنا (هذا النموذج من التشكيل

سيُتَناوَل لاحقاً، الفقرة 2.4.): لنلاحظ بالأحرى أن الحافة تأتي هنا لنجدة مُحيطِ وحدةٍ ليس في حاجة إليها. لكن التشكيل لا يتكون بَعْدُ من هذا: لقد رأينا أن الحافة تُقوِّي الحد عادةً. لكن تكوّنه يكمن على الأرجح في حقيقة أن العلاقة المُعتادة خلفية - تشكيل مُضطربة: كان يمكن أن تجعلنا عاداتُنا نتوقع تمثيل فضاء يندرج الحوض داخله. إن إضافة الحافة تعرقل هنا تطور هذا الفضاء، أو بعبارة أخرى، تنفي محيط الملفوظ.

نُصادف تشكيلاً قريباً في لوحة البشارة لـ سافينيو. إذ تبدو الأرجوحة المستطيلة للإطار أنها تتبع قانون ما هو ممثَّل: بالفعل، يمكن أن نرى فيها تذكيراً لبنية السقيفة التي يجري فيها المشهد. ومرة أخرى، استقلال فضاء التمثيل منفي لصالح الفضاء الممثَّل.

في حالة أخرى للإضافة، يولِّد فصل الحدود من كل قطعة فضاءً ممثَّلاً. في الأمثلة السابقة، تتطابق معه؛ ومن ثم يتأتى تمييز بين فصل حدود مُحرَّض ـ شكل حافة لوحة ماغريت يُحرِّضه شكل حافة حوض المرأة ـ وفصل حدود مُحرِّض. سوف ننطلق هنا من لوحة «الزوجان برأسهما المليء بالغيوم» لسلفادور دالي (1936). يمثِّل المرسوم منظرين صحراويين، تحت سماوات غائمة؛ في واجهة اللوحة، طاولتان مُغطتان بأشياء غامضة. مما لا يحتوي ربما أي شيءٍ مميَّز في ما لو لم تقطع حافة هذه الفضاءات الممثَّلة مشكِّلة خيالين بشريين. تحرِّض الحافة هنا دالاً إيقونياً لا يندرج، على غرار لوحة التمثيل، في أية خلفية ممثَّلة.

يمكن أن تُفضي الإضافة أيضاً إلى انعدام الحواف، المُضاد الدقيق لفيض الحواف. بقدر ما يُهمل هذا التشكيل الأخير عيباً في الفضاء المقدَّم للملفوظ، يشير انعدام الحواف إلى فرط الفضاء. يُلاحظ عندما لا يشغل الملفوظ بصورة كاملة الفضاء المرسوم

الحواف. هذه هي حال الرسوم حيث تبقى مقاطع من لوحات عذراء، لا تُغطيها طبقة التأسيس (تحفظات)[10].

أحياناً، تجعل استراتيجيات تلفُّظ معقدة انعدامَ الحواف محسوساً. نفكر بهذه الملفوظات التي ينقصها عُنصرٌ ما بشكل ظاهر، بحكم أن قانون الانتظام يجعل هذه الثغرة محسوسة، قانوناً من نموذج القانون الذي درسناه عند فازاريللي. مثلاً، في لوحة Car disaster لـ أندي وارهول، المشهد نفسه مكرر ست مرات على عمودَين، والخانة الأخيرة بقيت فارغة.

4.1.4. تشكيلات من خلال الحذف ـ الإضافة: تقسيم

العائلة الثالثة للتشكيلات هي عائلة التقسيم.

سنتخذ، كنموذج أصلي، لوحة «الحُكم على باريس» لـ م. كلينجر. هذه اللوحة الزيتية المطوَّلة جداً (تقريباً ثلاثة أمتار على سبعة) تمثِّل مشهداً واحداً، في منظر مُتجانِس. الوحدة الإيقونية الملفوظ يؤكدها محيط، هو نفسه مستنِد إلى حافةٍ من خشبٍ منحوت. لكن هذا للملفوظ يجد نفسه مقسَّماً بحواف داخلية، جاعلاً

(10) المستوى المقبول للتحفُّظات، يختلف باختلاف الثقافات: الرسم الصيني مثلاً يستخدمها استخداماً أوسع كثيراً من الفنون الغربية. ففضاء الفن الصيني ليس «ببساطة مرتبطاً». (لنفرض فضاء طوبوغرافياً و: وو يُسمى ببساطة مُرتبطاً إذا كانت كل طريق مُغلَق من **وبادئةً ومُنتهية في س** يمكن أن تقصُر في س، أي إذا استطعنا أن نغيّر شكل تلك الطريق باستمرار من دون أن نخرج من **و**. هذه هي حال قرص دائري، ومستطيل، وكل فضاء إقليدي، وفضاء إدراكاتنا). في الفضاء الطوبولوجي الصيني، ثمة نقاط للصورة لا يمكن أن نصل بينها بطريق واقعة كلياً في الصورة. وهذه نادرة في الغرب. فأن يكون أُفق الانتظار المرهون بثقافةٍ ما حاسماً، كما في كل بلاغة، فهذا ليس مريباً؛ لِنفكِّر بأن الأضرار المُسبَّبة لبعض الأعمال الفنية يمكن، في نظر بعض المُشاهدين فقط، أن يخلُق هذا النموذج من التشكيل: يمكِن أن نقرأ كتجميل، المقاطع العديدة من الجداريات التي بقيت لنا من الرسم الروماني أو من رسم عصر النهضة.

المجموع يُشبه لوحة متعددة الوجوه. وهكذا يُواجه المُشاهِد نموذجين من التقطيع المتكرر. تجعله قراءة أولى يرى بعض زخارف الألواح الجانبية كأنها خارجة من الحافة المركزية (مما يقودنا إلى فيض الحواف، وهذا نموذجُ أول تشكيلٍ مدروس)، وتجعله قراءة أخرى يرى فضاءً مُتجانساً، مقسَّماً ببساطةٍ من خلال حواف داخلية، بحكم أن الحافة الخارجية تحرُم هذه الأخيرة جزئياً من وظيفتها الفهرسية[11].

ثمة حالة خاصة من التقسيم (تقسيم بالتشظيَة)، يتم الحصول عليه حين تمثِّل مجموعة حواف متجاورة في فضاء معيَّن، المقاطع المنفصلة لما هو ظاهرياً من ملفوظ واحد. الاختلاف عن المثال السابق يأتي من أن فضاءً غير مرتبط[12] انحشر بين العناصر المُنفصِلة. هذه هي الحالة عند ماغريت في «لوحة البداهة الخالدة»، وفي l'Inca Pisco B لـ جيلبرت وجورج، وفي عدد من القِصص المصوَّرة التي تقسِّم المنظر نفسه إلى عدة خانات. وتُضمَن وحدة الملفوظ غالباً بفضل انسجام إيقوني[13]. وبفضل هذا الإطناب نستمر

(11) تحليلاً دقيقاً للعمل (لا ندَّعي أننا نقوم به هنا) سيُقدِّم تسويغاً من طبيعة إيقونية لهاتين القراءتين. تتحرّك شخصيات اللوحة على أرضية مستوية (مُتضاد مع المحيط الطبيعي) تُصوِّر بوضوح شديد، منصّة مسرحية. هذه الفرضية تؤكِّدها التشكيلات المنحوتة على قاعدة الحافّة، والتي تسند المنصّة. تغدو الحوافّ الداخلية إذاً مثل أعمدة، وتغدو الفضاءات الجانبية مثل أروقة خلفية (إحدى الشخصيات تستند إلى أحد الأعمدة). ثمة مثال مُشابه في القصص المصوَّرة، حيث تمكّنا من أن نرى شخصيات تتكئ على حواف نقوش غير مُكتمِلة. أبسط من ذلك هي حالات اللوحات المتعدّدة الألواح، الحقيقية كما في **نهار وليل** (*Jour et Nuit*) لـ ماكس إرنست: ملفوظات مُختلفة مُدرجة في الفضاء نفسه تُعيِّنه حافّة خارجية هامة، ومُنفصلة ببساطة من خلال قُضبان رفيعة داخل هذا الفضاء. يُظهر هذا التقسيم الملفوظات الصغيرة كأجزاء من ملفوظ أوسع.

(12) انظر الهامش رقم 10 من هذا الفصل.

(13) يقود تقطيع ملفوظ تشكيلي خالص بيُسرٍ أكثر إلى ذوبانه.

في رؤية جسد امرأة واحدٍ عند ماغريت، بينما مقاطع الجسَد ممثَّلة بمستويات مختلفة (شكلت موضوع تحويلات مختلفة بحسب أجزاء الملفوظ)، أو نُدرك منظراً واحداً في قصة مصوَّرة واحدة، على حين أن الخانات المختلفة تُمثل لحظات سردية مُتسلسلة (مثلاً عند ريجيس فْرَان). ومرة أخرى، يتواجد تقسيمان ويتناقضان: تقسيم الحواف، وتقسيم الملفوظ.

2.4. بلاغة الدال: ب. الموضوع

1.2.4. المعايير

التشكيلات التي سنصِفها لا تؤثّر في الوظيفة التأشيرية للحافة وحسب ـ في مدلولها ـ بل تؤثّر فيها تماماً من حيث هي شيء دال.

مثلما قلنا، المعيار هو هنا من طبيعة تاريخية: إنها استخدامات واقعية، مسجلة تاريخياً، تجعلنا نتوقع حافة مُحقَّقة في مادة معينة (كالخشب أو الألمنيوم (l'alu))، وبشكل معيَّن (مستطيل، بيضوي)، معروضة في وضعية ما، بألوانٍ معينة... إلخ. وفي الحق، المعيار التاريخي يمضي في اتجاه إخفاء الحافة. ففي العصر الكلاسيكي ـ الباروكي، هناك تهميش لهذه الحافة، المنحوتة جداً في أغلب الأحيان. في القرن التاسع عشر، ظل هذا النموذج من الإطار مُجدِياً، على الرغم من الثورة الانطباعية. لا شك في أن التكعيبيين هم أفضل من عالج المشكلة في القرن التاسع عشر. وهذا مصدر الحواف المصبوبة بالعكس، المشدِّدة على أن الرسالة الإيقونية ـ التشكيلية تمضي من مستوى متخيَّل لتذهب أمام المُشاهِد. وعندما ابتغى جزء من اللوحة أن يكون ثنائي الأبعاد، غدا مجرد قضيب من الخشب أو المعدن هو المسطرة، وهو قضيب رفيع غالباً يُخفَّض أحياناً إلى الطرف الظاهر لقاعدة اللوحة. وقد قوت إخفاءَ الحافة أيضاً العادةُ

التي لدينا في أننا لم نعُد نعرف الأعمال الفنية إلا من خلال نسخها. فزائر المتاحف الذي لا يعرف إلا لوحات Skira سيندهِش دوماً أمام أُطُر سورات. إن تاريخ النحت يسجل الحركة ذاتها: غياب مُعتاد لقاعدة التمثال.

2.2.4. التشكيلات بالحذف: هدْم

في سياق تاريخي كهذا، ينبغي توقُّع أن يكون التشكيل بالحذف محسوساً قليلاً: منذ زمن طويل جداً، لم يعُد مجرد غياب القضيب يُعطي تشكيلاً. لكن هذه البلاغة يمكن أن تخضع لعملية إخراج: حتى عملية الحذف تمثِّلها حافة غير مُكتمِلة، أو متكسرة. يُمكن أن توضع الحافة جانباً أيضاً، كما لو أنها مُقتلَعة من السطح المعروض. إن لوحة الإقلاع لـ مان راي (Man Ray) (1917)، حيث التأطير غير مُكتمِل، ناتجة عن هذه العملية. يُمكِن أن يسمى التشكيل الناتج هَدْماً. والاستخدام المتمثل في رسم حافة على اللوحة، الذي سنتناوله بعد قليل، قد يؤثّر هو الآخر في غياب الحافة المتنافرة المادة.

3.2.4. تشكيلات بالإضافة: القطع الناقص

بالمقابل، ستكون التشكيلات بالإضافة هي الدارجة أكثر. إذ لا يمكن ألا ينصدم مُشاهِد من القرن العشرين بأعمال تمثِّل فيها الحافة رُبعَ أو خُمسَ مساحةِ اللوحة (وهذا يعود تاريخياً إلى عصر النهضة أو إلى عصر خنوف (Khnopff))، أو بمنحوتات كمنحوتة برانكوتشي، حيث القاعدة هي منحوتة تجريدية أهم مادياً من الملفوظ المؤشر. في أبعد الحد، يمكن للحافة أن تخنق الملفوظ، إلى حد إخفائه. فقد أُدرِجت، في هذه الفئة من التشكيلات، القريبة من القطع الزائد، تغليفات كريستو المشهورة: عندما يُغلِّف هذا

الأخير مُتحَف الفن المُعاصر في شيكاغو، سنة 1969، يغيِّر بالتأكيد مظهر المبنى، المُعيَّن، من الآن وصاعداً، بلوحة قماشية مُشمَّعة تلعب دوراً تأشيرياً؛ لكن في لحظة عرضه لها تماماً، يجعل المبنى يغيب عن النظر، تاركاً للذاكرة مُهمة تكوين الكل. على صعيد التأثيرات المُحصَّلة، يُصادِف القطعُ الناقص للحافة ظاهرتَين أُخريَين سوف نتفحص كُلاً منهما في موضعه: الحافة المُمثَّلة، والحافة الإيقونية الصريحة (الفقرات 2.5. و4.2.4.).

4.2.4. تشكيلات بالحذف ـ الإضافة: استبدال، أيقنة

عمليات الحذف ـ الإضافة (أو الاستبدال) هي أكثر تعقيداً على الوصف، وبُغية وصفها، سيكون علينا مرة أخرى الاستعانة بالتضاد الإيقوني ـ التشكيلي.

عمليات الإبدال الأولى تنتهك في الواقع تشكيلية الحافة: إنها تؤثِّر في شكلها وفي وضعيتها أو في نسيجها، مستبدلة الشكل والنسيج المتوقَّعين بشكلٍ جديد أو بنسيج جديد (تضاد مُتصوَّر/ مُدرَك). سنسميها عمليات إبدال تشكيلية.

ثمة طريقة أخرى قِوامها أنها تجعل من الحافة علامة إيقونية. وحيث إن الحافة ذاتها تُكوِّن ملفوظاً مُستقلاً، فهي تجِد وظيفتها التأشيرية محل تساؤل (ولهذا يتعلق الأمر بحذف جزئي)، لصالح وظيفة جديدة للتمثيل (من هنا وصفْنا التشكيل بأنه ناتجٌ أيضاً عن إضافة).

قد تؤثِّر عمليات الإبدال التشكيلية في شكل الحافة. الاختراق المُشترَك قُزحي الألوان رقم 7 لـ بالا (Ballà)، يصدر عن عملية كهذه: الحافة المحيطة بالحقل المُربَّع أنحل، إلى حد الاختفاء، وسط كل طرَف. وهكذا يوحي المجموع بنجمة بأربعة فروع. وبالا

نفسه جرب من جهة أخرى مجموعة من الأشكال الجديدة: مثلاً، مع مثلث رأسه نحو الأسفل لِـ «يدَي عازف القيثارة» (1912).

كذلك يمكن أن يؤثِّر التشكيل في وضعية الحافة. فأن تكون هذه الأخيرة مستطيلة، بيضاوية، أو مثلثة، فهي تندرِج عادة في النظام الأفقي ـ العمودي. إن إدراج سيغانتيني (Segantini) (1894-1897) للوحة «ملاك الحب» في بيضاوي مائل يولِّد بالتالي تشكيلاً.

يمكن أن يتأثَّر نسيجُ الحافة أيضاً. حيث ينص المعيار في هذا الميدان على حرية تنفيذٍ واسعة (أملس، مُعتِم، حُبَيبي. . . إلخ). لكنه لا ينص على استخدام بعض المواد: هذه المواد تولِّد منذئذٍ تشكيلاً. تلك هي الحالة عندما يعرض باسكالي (Pascali) إطاراً مصنوعاً من حُزَم شوفان تدعمها قاعدة في قاعة العرض الوطنية للفن الحديث في روما.

أخيراً، إبدال اللون موجود أيضاً. ليس لأن للإطار لوناً مُناسِباً. لكن، المعيار وهو يميل نحو وحدة اللون، بعض التأليفات الملوّنة كتأليفات سورات، وسيفيريني، وراسل، ودولوني، تخلق انزياحاً طبعاً.

في كل هذه الحالات من الإبدال التشكيلي، القافية التشكيلية القائمة بين الحافة والمحفوف تجعل الانزياح محسوساً. وهكذا يُحصَّل التشكيل من خلال الفضاء المؤشر. لقد سبق أن صادفنا الظاهرة مع شكل الإطار، الذي يمكن أن يحرض إدراكَ نموذج إيقوني (المثال المُقدَّم كان شكل متعدد الأضلاع في لوحة سافينيو، الذي يُصوِّر معمارية السقيفة). حتى إن حافة مثلثة يمكن، على أقصى حد، أن تكون مُدرَكة على أنها تشكل باباً، أو لعبة عوارِض خشبية إذا سمح السياق الإيقوني بذلك. وعمل مثل Die Tochter des

(Fritz von Uhde) لـ فريتز فون أوهد Künstlers in der Veranda، يُضاعِف الأطر، والنوافذ، والمرايا إلى حد أننا محقون في الاعتقاد بأن فضاء التمثيل هو أيضاً فضاء مُمثَّل.

طبعاً يقودنا هذا إلى الحافة الإيقونية، النموذج الآخر الناتج من خلال حذف ـ إضافة.

كانت أمثلة لتطبيقات كهذه عديدة، في نهاية القرن الماضي وفي بداية هذا القرن، بدءاً من التوتياء الملوّنة عند ج. ف. فيلّومسن (J. F. Willumsen) حتى أُطُر كليمت (Klimt) المُزيَّنة بالزخارف، ومن الرسوم اليابانية لـ فان غوخ إلى المنحوتات الشجرية لـ ليفي دورمير في أغلب الحالات تستعيد أيْقَنةُ الحافة عرضاً لمرسوم الحواف (ظاهرة سنجدها لاحقاً مع الحافة المقفّاة) دون أن تكون، مع ذلك العلاقة تبين مؤشِّر ومؤشَّر محل نزاع. إن النحت الذي اختاره دورمير لكي يؤطِّر عصافيره المائية في منظر (1880)، مع أغصانه المُتدلية، يتشكل كأمامية ديكور مسرحي سيكون في الظل، والمشهد في الخلف مُضاء بقوة، ومع ذلك، الدور المنوط بالحافة في التمثيل يمكن أن يصير من الأهمية حد أن وضعيته تغدو إشكالية. لوحة «آمبيدوقليطس» لـ سينيوررللي (في كاتدرائية أورفييتّو) هي نموذجية من وجهة النظر هذه. يمكن أن نرى فيها ملفوظاً معقداً حيث يعتبر الفيلسوف الجانب الداخلي المُزركش المُمثَّل، الجذع الناتئ لعين ثور؛ لكننا نستطيع أن نرى في هذا الجانب الداخلي أيضاً حافة معقدة، مُحيطة بالرصيعة التي يُمثَّل فيها آمبيدوقليطس، وبالتالي تقوم مُحاورة بين الشخص والحافة.

تتمثل حالة خاصة من الحافة، عندما تُخرِج حافة إيقونية إخراجاً إيقونياً علامات صريحة أخرى من عائلتها الخاصة: شخصيات تؤشر الفضاء المرسوم الحواف، ذراع تمسك بفضاء التمثيل، ديكور

مسرحي (كما عند سلفادور دالي. . . إلخ). في هذه الحالات كلها، الوظيفة التأشيرية ترى نفسها مُبالَغاً فيها (أثر ناتج أيضاً عن الإضافة البسيطة). طبعاً هذا النموذج من التشكيل يمكن أن يكون مُحصَّلاً باصطلاح الجنس، حيث تتوقف البلاغة عن أن تكون محسوسة فيه؛ حال المُبارِزين، تشجيع ودعم مجموعة الشعارات أو، لكي نضع أنفسنا في سجل آخر، روائع ـ الديوك حاملة ـ قائمة ـ الطعام في محلات البطاطا المقلية وفي المطاعم الحقيرة. سنسمي التشكيل حافة إيقونية صريحة.

5. حافة مؤشِّرة، ملفوظ مؤشَّر

1.5. علاقة غير مستقرة

يمكننا الآن دراسة مشكلة العلاقة بين الحافة والملفوظ المُندرِجة في الفضاء المؤشَّر. هنا، من دون شك، سيلعب الوضع المُفارِق للموضوع الحافة، الذي يبقى خارج الفضاء الذي يؤشِّر، وهو ينتمي إليه تماماً[14].

إذا اعتبرنا الحافة والملفوظ شيئين متميزين، نلاحظ أن علاقتهما الطبيعية هي علاقة فصل ووصل معاً. هي علاقة فصل بالضرورة، لأن مبيناً لا يمكِن أن يؤسس بشكل كامل في الفضاء الذي يؤشِّره. إذاً يجب أن تكون الحافة تشكيلياً مُختلفة عن الملفوظ المرسوم الحواف، على صعيد اللون، والنسيج، والشكل. هذا ما نسميه تنافرها المادي. فهي من حيث المبدأ ليست إيقونية، باستثناء

(14) قبل اكتشاف هذه العلاقة الغامضة، لنُلاحظ أن الانتماء الكامل للحافة إلى الفضاء المُشار إليه غير ملحوظ. بما أن الحافة تُعيِّن فضاء داخلياً، فهي لا تستطيع أن تنصهر تماماً في هذا الفضاء، اللّهمَّ إلا إذا اختفت بوصفها دليلاً، أي بوصفها حافة.

استخدامها زخارِفَ، دَمَجَهَا الجنس التاريخي للإطار في معياره: أوراق، وتفريعات، وخيوط تعلق الكرمة... إلخ. لكن علاقة الانفصال هذه، الأساسية، تُعدِّلها علاقة وصل: يجب أن تكون الحافة متلائمة مع الملفوظ المرسوم الحواف، تَلَاؤُمَهَا مع الفضاء الخارجي. ومن هنا يكون اختيار القضبان الممثِّلة للألوان المكمِّلة للنغمة المُهيمنة في اللوحة، أو لأشكال تستأنف وحدة شكلٍ ما لملفوظ مُعيَّن. هكذا يبين وولفلين (1915) أن هناك، في إطار من عصر النهضة، مُزاوجة تشكيلية بين مُربَّعية الإطار (أو دائريته)، والتأليفات التي يندرج فيها. مثلاً، تُظهر لنا «توندو العذراء على الكُرسي» لـ رافائيل، العذراء والطفل تماماً في شكل حلزوني.

لاتزال قوانين هذه التطابُقات غير معروفة جيداً، (تحديداً) مثلما هي حال قوانين ارتباطات الألوان (التي يبدو الانفصال معياراً لها). لكن على أي شكل يُمكن أن تظهر، لن تُبطِل هذا التأكيد: التشكيلات الملحوظة في المجال الذي يشغلنا هنا، تُكوِّن دوماً أسساً لمستوى الانفصال (مقوِّية بالتالي الوصل) لا العكس. إن زيادة الفصل تعني ببساطة تأكيد الحافة في دورها التأشيري. لن يكون لدينا هنا إذاً، كما في مجال المُحيط، إلا تشكيلات من خلال الحذف.

2.5. تشكيلات: حافة مُقفّاة، حافة مُمثَّلة

التشكيلان اللذان يُخفِّضان مستوى الانفصال هما من جهة، الحافة المُقفّاة، ومن جهة أخرى، الحافة المُمثَّلة. في التشكيل الأول، الملفوظ هو الذي ويمنح، إلى الحافة بعضاً من خصائصه (ألوان، زخارف... إلخ). في الثاني، الحافة هي التي تُعطي خصائصها للملفوظ، لأن هذه، الأخير يعيد إنتاجها إيقونياً. إذاً يمكننا القول: «إن الحافة المُقفّاة تصدر عن تمشّ نابذ، والحافة المُمثَّلة من تمشّ جابذ».

وفي الواقع فإن هذين التمشّيين يصعبان أحياناً على التمييز. لقد وصفنا أعلاه التوريقات وعناقيد العنب عند زورمير بوصفها خارجة عن الملفوظ، مما يعني أننا نرى فيها قافية عن طيب خاطر. لكن الحافة تتوافق مع الملفوظ إلى حد أن هاوي مُفارقات سيستطيع الحُكم بأن اللوحة لا تفعل أكثر من تمثيل تلك الحافة. والذي يُهيمن إنما هو قرابة التشكيلين: تداخُل الحافة و الملفوظ.

1.2.5 .الحافة المُقفّاة يمكن أن تكون كذلك إيقونية أو تشكيلية. لقد ذُكِر مثال عن القافية الإيقونية تواً مع دورمير. إذ توحي القافية هنا بالمعادلة. لكن العلاقة المؤسَّسة ليست من هذا النموذج دائماً. كتب ستريندبرغ (Strindberg) إلى الفنان مانش (Munch) الذي رسمَ له صورة شخصية، ورسم في الحافة جسد امرأة مؤسلَباً: تعرف إلى أي حد أكره النساء، ولهذا بالضبط أَدْخَلْتَ امرأة في صورتي الشخصية (apud AA. VV., 1981a: 53)

يمكن أن تلعب القافية التشكيلية على إعدادات العلامة التشكيلية كلها. وتُشكل الحواف التنقيطية لـ سورات مثالاً جيداً عن مُزاوجات اللون والشكل معاً. وتُشكل الخطوط المتعرجة عند مانش التي تُحيط بالصورة الشخصية لستريندبرغ قافية شكل. في لوحة «أنا الذي يخلق الموسيقى» لِـ ج. فان إلْك، يؤكد الإطار المثلث غير المُعتاد بنية الموضوع حيث يخلق رِفْلُ عازف البيانو والبيانو بالذنب المشوَّه القاعدة العريضة لمثلث مُنفرِج الزاوية.

يمكن أن يقترب الأثر الناتج عن تشكيل القافية الصادرة عن حركة نابذة من أثر فيض الحواف: حيث يجتاح الفضاء المركزي فضاءَ الحافة. لكن خاصية القافية أنها تُثري القيمة التأشيرية للحافة. فهذه الحافة لا تؤشر فضاء ما فقط، بل تشرح الرسالة المُندرجة فيه، من خلال رسالة إيقونية أو تشكيلية أخرى. كل القوافي مؤهلة في الواقع لتكون مُرتبطة بمضامين غنية ومفصلة: يمكن أن تبدو خطوط

مانش المكسرة شرحاً للطبع المضطرب في عمل سترينبرغ؛ وحين يرسم فان غوخ رمز فكرة خيالية على حافة لوحاته اليابانية، أو حين يُحيطها بإيقونات تُعيد إنتاج النماذج الأصلية الشرقية (خيزران. . . إلخ)، فهو يُولِّد أثراً مُعارَضة فنية. . . إلخ.

2.2.5. تفكير الفنانين بطابع المُفارقة الذي يسِم الحافة، قادهم أحياناً إلى كشف الوظيفة التأشيرية للحافة بتمثيلها. إذاً، يمكننا أن نرى في هذه الحواف المشمولة، جهداً لتغيير أمكنة الفضاءات الحاضرة: تزعم الحافة أنها تُقيم تماماً في الفضاء المرسوم الحواف.

هذه الحركة، لا تفعل طبعاً أكثر من إبراز خاصية الحافة: الخاصية التي تجعل من الفضاء الذي تشغله هي نفسها مكان توسط بين الداخل والخارج. وحيث إن انتماءها إلى الفضاء الداخلي ضعيف، فإن كل الذين صوروها، ورسموها أو نَحَتُوها دعوها إليه بحزم. عندما يرسم ب. رانسون (P. Ranson) ربات بيوت يقشرن البطاطا، يحيطهن بحافة توحي نمنماتها بالقشور. إنها إذاً حافة، لكنها تلك التي تنتهك قاعدة التنافُر المادي.

التأثيرات المُحصَّلة من التمثيل متغيرة وترتهن بالسياق. فإذا تكاملت الحافة مُتجانسة المادة بحافة مُتنافرة المادة («حافة حقيقية»)، حينئذٍ نجد أنفسنا أمام تأثير قريب من التأثير الذي تُولِّده المبالغة. وإذا لم تكن هناك، بالمقابل، أية حافة مُتنافرة المادة، فالحافة الممثلة يمكن أن توحي تماماً بأن تلك الحافة تُكوِّن موضوع هدم. . . لأن تمثيل الحافة يُبطل الحافة الخارجية[15].

يُمكن أن يمضي تمثيل الحافة بعيداً جداً. عند اللزوم، يمكن أن

---

(15) كما في تكوينات جيرار تيتوس - كارمل، حيث إن المسافة بين حافة الملفوظ، والحافّة المصوَّرة، يمكن أن تختلف بوضوح: مما يُبيِّن أن الفضاء الواقع بين هاتين الحافّتين، ليس له تماماً، مكانة الفضاء الذي هو داخل الثانية.

يمضي حتى استبعاد أي تمثيلٍ آخر: الحافة نفسها، مع كل الدلالات التي نربطها بها، هي التي تغدو الموضوع الوحيد للرسالة الإيقونية. يمكننا هنا أن نذكر بعض خُدَع البصر في القرن السابع عشر، ونضعها في نظر أعمال مُعاصرة كلوحة جونز (Johns) (1976) التي يُلصَق عليها إطار، أو غلاف ليشتنشتاين لكاتالوج الفن من أجل الفن. إنه نفس التمشي، الساخر من دون شك، الذي نلاحظه عند كل الذين يصورون عناصر النشاط الذي هو التأطير: مسمار براك ظلَّ مشهوراً. الأجد والأغنى هما لوحة الحقول المحدَّدة لـ رودي بيجبرس، التي تصدر عن تقنية أخرى، لكنها تفضي أيضا إلى استبعاد كل تمثيل غير تمثيل الحافة: هذه القضبان المغطاة بالقماش تُمثِّل قسماً من لوحة مرئية جانباً. وإذ يُرجِع الفنان إلى ملفوظ قابل للتحديد من جهة أخرى (نتعرف تناظرات موندريان، والخطوط المُقتلَعة لفان غوخ)، فهو يعرض في الواقع هذا المكان الذي يتوقف فيه الملفوظ، وهو المُحيط، ويظهر الحافة ذاتَها كمكان توسط بين الفضاء المؤشر الداخلي، والفضاء المؤشَّر الخارجي.

لنلاحظ أن الحافة المضمنة يمكن أن تزود بإيقونة من كل تشكيلات الحافة، من أية عائلة كانت.

وهكذا تُقدّم لوحة «مادون» لـ مانش حافةً مُطرَّفة، لونها أحمر، لكن هذه الحافة تنقطِع في موضعَين: حالة هدم - الحافة المرسومة في لوحة مقشرات رانسون، المذكرة سابقاً، تُقدّم حالة حافة مضمنة مُقفّاة - ليست حالات الحواف المُضمَّنة المتعددة نادرة، مِثلها كمِثل التقسيم الممثَّل: من لوحة الخريف لـ لاريونوف إلى القصة المصوَّرة التي تقسم أحياناً نقوشها الصغيرة إلى خاناتٍ أصغر.

6. مناويل وضروبُ واقع

1.6. علينا أن نكرر هنا أن وصف تشكيلات الإطار تخص

مناويل، لا وقائع تجريبية ؛ فالأمثلة ليست هنا إلا بصفتها تحقيقات لآليات عامة، والفكرة المأخوذة عن كل واحد منها، لا تستنفد طبعاً شمولية الرسالة التي تشكلها. ومن جهة أخرى، بعض التشكيلات التي عُيِّنت هنا ربما لاتزال تنتظر أن يستغلها استغلالاً محسوساً رسامون، ورسامو مُلصقات، وفنانو اللصق... إلخ.

كل من يرغب في أن يعود من جانب الظواهر التجريبية، سيُواجه سريعاً مشكلتين: مشكلة تداخل التشكيلات، ومشكلة توليد الأثر.

2.6. إذا كان لكُل تشكيل آليته الخاصة، فمن تحصيل الحاصل، في الوقائع، أن يكون تشكيل ما، الشرط المادي لإنتاج تشكيل آخر. وهكذا فالتحديد الملحوظ في لوحة البشارة (تشكيل مدلول الحافة، ناتج عن إضافة) يتماشى مع إنتاج حافةٍ رباعية مُنحرفة (تشكيل دال الحافة، الناتج عن حذف ـ إضافة). كذلك، القافية التشكيلية في لوحة «أنا الذي يخلق الموسيقى»، المذكورة أعلاه، تتماشى مع إنتاج حافة مثلثة؛ القوافي الإيقونية تتماشى مع أيقنة الحافة. واقعياً، لا يستطيع أي من هذه التشكيلات أن يكون منفصِلاً عن جاره: لا يمكن أن نقول إن: «أحدها هو نتيجة الآخر». لكن هذا لا يضع أبداً موضع شك وجود التشكيل المعزول بوصفه منوالاً.

3.6. أما إنتاج التأثير، فنحن نعرف تعقيد المشكلة. ونعلم أيضاً ـ كل تاريخ البلاغة القديمة هنا ليُبرهن لنا عليه ـ أن أي تصنيف قائم على التأثيرات ليُمكن أن يستند إلى قواعد صُلبة: مثل هذا التصنيف يجر تشتيت الموضوع في تمييزات مناسبة هي، من حيث المبدأ، لا نهائية (أو على الأقل بعدد الأشياء المُصادَفة). وسيكون للتصنيفات القائمة على الإجراءات المادية المُستخدمة للحصول على التشكيل

نقص الملاءمة نفسه: قد يضيعنا في متاهة «التخصصات» الفردية، من تغليف كريستو (Christo) إلى inimage باسرون (Passeron)، من إقلاع مان راي إلى crozermitage دوبيدون)[16] ...

إذاً سنذكر هنا، باقتراحنا مقاربة ظاهرة الجو الشعوري. نميز جواً شعورياً نووياً، مرهوناً حصراً ببنية التشكيل، وهو افتراضية خالصة؛ وجواً شعورياً مستقلاً، آخذاً بالاعتبار الجو الشعوري الأول والمادة التي يتحقق فيها التشكيل واقعياً (جو يبقى أيضاً افتراضياً لأنه يعتبر التشكيل، من خلال التجريد، مستقلاً عن سياقه)؛ وجواً شعورياً تكوينياً أخيراً، يأخذ بالحسبان هذا السياق وخصوصاً تشكيلات أخرى تتمظهر فيه (سواء كانت هذه التشكيلاتُ تشكيلاتِ إطار أم تشكيلاتِ نوعٍ آخر).

لقد عرفنا، في حالة كل تشكيل، الجو الشعوري النووي المعني: عدم تمييز بالقياس إلى تشكيلات العلاقة الحافة مرسومة الحافة، حركة جابذة لفيض الحواف... إلخ. بديهي أن ثمة فروقاً دقيقة، على صعيد التأثيرات، بين تشكيلات مُنحدرة من ميادين مختلفة .وهكذا يمكن أن يكون أثر إبراز الحافة مُحصَّلاً من تشكيلات الدال، التي هي نتاج إضافة (مبالغة) وإضافة ـ حذف أيضاً (حافة إيقونية صريحة)، لكن أيضاً من تشكيلات العلاقة حافة ـ مرسومة الحواف. إن أثر تفريغ الملفوظ المُمثّل توحي به أيضاً حواف مبالغة (كريستو) وحواف مُمثّلة أيضاً (بيجبرس (Pijpers)). امتداد العبارة نحو الخارج مُحصَّل من خلال عمليات حذف تُنتَج في ميادين المحيط الثلاثة (فينلاي (Finlay))، ومن مدلول الحافة (فيض

---

(16) التكفُّل بكلّ هذه الاختصاصات في تصنيف مُنمذَج، يعني الاستسلام للهوس التصنيفي الذي يسِم بعض عصور البلاغة التقليدية.

الحواف) ومن العلاقة حافة - مرسومة الحواف (قافية). بعيداً عن اختزال الوقائع إلى هيكل غير هام، الأخذ بعين الاعتبار مستويات مختلفة من المُلاءمة البلاغية تلفت على العكس انتباهنا إلى الثراء الاستثنائي لوقائع الاتصال المرئي.

الفصل الثاني عشر

نحو بلاغة الملفوظات ذات الأبعاد الثلاثة

1. النحت

1.1. خصائص الملفوظات الثلاثية الأبعاد

سيميائية النحت وبلاغته لاتزالان في المهد. أما ما لفت انتباه الباحثين فهي الملفوظات الإيقونية - وفي حد أدنى العبارات التشكيلية - باعتبارها تندرج في البُعدَين. هذا إلى حد أن مدرسة غريماس ابتدعت مفهوم «اللغة المسطحة» (انظر: Floch, 1982).

كل التقديرات التي تمكنا من قراءتها حتى الآن مُطبَّقة على النحت (ليس فقط بالنسبة إلى النحت البارز، بل بالنسبة إلى فن التماثيل بحصر المعنى، وللنقش البارز، سواء أ إيقونية كانت أم لا). وقد بينت دراسة التحويلات أن العبارات المُبطَّطة لم تكن إلا حالة خاصة وسط الملفوظات المرئية، وأنه لا مجال لتفضيل العملية التي تُنتجها، من مثل نموذج إسقاط، مُعيّن.

طبعاً، تُضيف التمظهُرات الثلاثية الأبعاد إلى الوقائع، خاصية يجب أخذها بعين الاعتبار. لنتذكر أن النسيج هو سلفاً تمظُهر ثلاثي

الأبعاد، كما سنحت لنا فرصة رؤيته (الفصل الخامس). ولنتذكر أيضاً العدد الكبير من تمظهرات الطليعيين المُعاصرين لما لقيته من عظيم الخيبة في التصنيفات التقليدية. هل تغليف الجسر التاسع (le Pont-Neuf) هو نحت، هل هو إطار (كما أشرنا في الفصل السابق)، أو هل هو تطوُّر فن تغليف الهدايا؟ أن تكون الأزهار في باقة أم لا، فإن لها لغة، مُرهفة جداً كما نعلم، من أنواع فن العناية بالأزهار (Ikebana)... إلخ.

لكي نعود إلى تمظهرات عادية من الوجهة الإحصائية في الغرب كما في الشرق أو في إفريقيا، فمَن يُحيط بالنحت سوف يؤكد ثلاثية أبعاده الحقيقية بالتضاد مع ثلاثية الأبعاد المُعبَّر عنها التي تُعطيها الملفوظ المُبطَّط لنفسه من خلال المنظور، ولعبة الظلال... إلخ. بوصف النحت فن الكتلة، كالعمارة، فهو يختلف عن الرسم بأنه يحرض علاقة متميزة بين الملفوظ والمُشاهد. فخارج التزييغ ذي الإيقونة المُزدوجة (صورة برؤية أمامية، وأخرى برؤية جانبية)، المدروس ضمن إطار التحويلات، يكون الرسم مهيأ من أجل رؤية أمامية شروطها المُثلى مشفرة بشدة.

لقد وضح والاش (Wallach) (1985) الاختلافات بين شروط إدراك الرسائل الثنائية والثلاثية الأبعاد. عندما يتحرك المُلاحظ حول تمثال نصفي، فالموضوع يدور بالقياس إلى الذات، لكن الذات تعوض هذا الدوران، بإلغائه. وحينما يُمثّل التمثال النصفي ذاته بِبُعدَين، لا يحدث التعويض، وكأن التمثال يتبع انتقال المُلاحِظ.

إذاً، النحت لا يُبرمج القراءة الجبهية، على الأقل في مبدئه. وهو، على غِرار الصور البارزة، يسمح مبدئياً بقراءة مُحيطية ـ مُتنقِّلة. من حيث المبدأ، في رأينا ـ لأن القراءة الجبهية للنحت، من الناحية التاريخية، ولا شك بالقياس على الرسم، كانت مُتَّبعة لزمن طويل.

والطرائق المسماة «باروكية» هي التي قطعت عمداً مع هذا القانون: مجموعة «لاوكون»، الفن البورغوندي (نسبة إلى مُقاطعة بورغونيو)، وبرنان (Bernin)، وبالنسبة إلى النحت التجريدي المُعاصر، غابو (Gabo)، وكالدير (Calder)، وآرب (Arp)... إلخ[1]. إذاً نحن في حضرة معايير ثقافية، مرتبطة بالتربية الجمالية: وجب أن نتعلم رؤية تمثال كما هو، أي كرسالة بثلاثة أبعاد. بهذا الصدد، «المُتحَف الخيالي» (كما سماه مالرو (Malraux)، انطلاقاً من فكرة لبنيامين (Benjamin)) يكبح إلى حد كبير إدراك النحت بتحويله إلى رسالة ذات بُعدَين. ولم تكن عند مالرو نفسه، في مُتحفه الخيالي للنحت العالمي، وهو اختيار من عشرة آلاف صورة شمسية، فكرة تبيين تعدد الرؤى للملفوظ نفسه؛ والأسوأ من هذا أيضاً أن نخبته هي تقريباً تسلسُل وجوه[2]...

تُعيّن هذه المعايير الثقافية، ثلاثة مواضِع يمكن أن تعمل فيها البلاغة.

تحرِّض شروط إدراك الملفوظ الثلاثي الأبعاد عدة نماذج من

---

(1) يتساءل بودلير في نصّ كتبه أثناء شبابه «ما سبب أن النحت فن مُمِلّ». في إجاباته الغامضة قليلاً، وهي نسخة جديدة من **النموذج**، يؤكّد أن النحّات مُجبَر على أن يستبصر الملامح الجانبية لكلّ عمله وحتماً المُشاهد، المفترَض أنه بورجوازي، وبالتالي أحمق، سيختار الملمح الجانبي الأردأ... والحقّ أن بودلير هو الذي يتحامق هنا. إنها بالتحديد عبقرية هذا الفن الخاصة هي التي تُحقّق ترابُط الملامح الجانبية الأفضل. لندع جانباً الحالات المُتعدّدة حيث يُكرِّس النحت «لتزيين» مبنى، على بوابة، في مشكاة، على لوحة جبهة البناء... إلخ. وبطريقة مّا، في ملاحظة بودلير بعض الصحّة. وبوجهٍ عام، يمكننا تأكيد أن المُشاهد، خصوصاً حين يكون التمثال إيقونياً ـ وفي الأغلبية العريضة من الحالات يتعلّق الأمر بصورة إنسان - المُشاهد، في رأينا، يبحث عفوياً عن المنظر الجبهي الذي ليس هو الأقل جودة بالضرورة.

(2) نسخ الرسوم يُشوّه أيضاً فضاء الرسائل في عدة حالات لا يُستهان بها (انظر أعلاه ما قِيل بصدد الإطار). لكن النحت مُنزَل فيها بغير حقّ.

العلاقات بين العبارة والمُشاهد. إحدى هذه العلاقات هي التعدد (الفقرة 1.2.1.). ثمة خاصية أخرى معزوة بإجماع إلى النحت هي ماديته (الفقرة 1.2.2.) والخاصية الأخيرة، الأقل أهمية، هي جموده؛ هذه السمة قلما تكون هنا غير نزعة إحصائية (الفقرة 1.2.3.).

2.1. بلاغة

1.2.1. تشكيلات التعدد

ما عسى أن نستخلص من هذا الطابع البديهي (أو الذي يجب أن يكون كذلك) للنحت وهو ثلاثية الأبعاد؟ استخلص منها نقدُ الفن أحياناً قاعدة للقيمة الجمالية: خلافاً لكتلة طبيعية، يجب أن تربط الجوانب على نحوٍ يكون كل منها حاملاً للآخر. بين الرؤية الجبهية المفردة والرؤية المحيطية ـ المتنقلة، المحرِّضة على قراءات لا نهائية، سيكون هناك إذاً رؤية ثالثة: تلك التي تُفضِّل بعض لحظات الرؤية الثانية. سنسمي تلك الرؤية: التعدد. في النحت الإيقوني، النموذج يقود على كل حال وحدة السلسلة.

مع بعض المنحوتات التشكيليلة الخالصة، ذات الأبعاد الضخمة خاصة ـ كالـ «غابو» الذي يُحيط بعمارة «بيجانكورف» في روتردام؛ يُدفَع التعدد بعيداً جداً. كثير من منحوتات آرب، وإن كانت صغيرة عموماً، تبحث بما يكفي من وضوح، عن التنوع نفسه. صحيح أنها قريبة من التصوير، نظراً لأنها تحمل على التفكير بأجسام حيوانية مع سَناماتها الفاحشة أحياناً؛ لكن هذه الأحجام ليست مُدرَكة كأقل وحشية منها. إذاً يُمكن أن نرى فيها بلاغة تلعب على النماذج (جسم المرأة، الثديان، الأرداف، الأكتاف)، بجعلها تتحمل تشوهات تُثير خيالَ عالِم الأحياء المولَع بالاختبارات الوراثية. سنلاحظ أن الثلاثية الأبعاد تخدم هنا تماماً نية المصور، لأن هذه القِطع من الجسد تُغيِّر

هيئتها، بالقياس إلى النموذج، بحسب وجهة النظر المتبناة؛ إذ إن كتلة ما، إذا نُظِرَتْ من جانب، تكون بطن امرأة واضعة، وإذا نُظرَت من جانب آخر تصير فخِذاً... إلخ.

في النحت الإيقوني، تجعل الثلاثية الأبعاد من نفسها أداة بلاغة في ذواتٍ مثل جانوس. لوحة رأس الغول المشهورة لـ سيلليني (Cellini) مثالٌ حاذق لتشكيل ذي وجهين كهذا.

ربما وجب البحث عن بلاغة أخرى للثلاثية الأبعاد في بعض مؤلفات برنان. فتماثيل برنان، ككل التماثيل الباروكية، قائمة على آلية جابذة، وبالتالي هي ذات مظهر متغير للغاية؛ لكن تمثال القديسة تيريزا المعد في محيط معماري خالص ووضاء، يُجبرنا العمل، من خلال موضعه، على الرؤية الجبهية. وهذا تماماً واحد من معايير ولفلين الباروكية: الرؤية تتغلب على اللمس. إذاً يوجد هنا ما يُشبه المُفارقة، بما أن العلامة، اللمسية جداً، مُجبَرة على ألا تكون إلا مرئية. يقودنا هذا إلى الخاصية الثانية المُعترَف بها للنحت.

2.2.1. تشكيلات المادية

أكدنا، في أماكن مختلفة، الأهمية العلاماتية والبلاغية للنسيج في الرسائل المرئية الثنائية البعد. وما كان ممكناً ألا يقودنا النحت إليها. في الواقع، هذا مكان عام لنقد الفن لكي يُبرِز أهمية المادة في النحت[3]. ومن جهة أخرى، تحمل اللغة اليومية شاهداً على هذه

---

(3) لاشكَّ أن للفنون كلّها مادّة. فالموسيقى كالفيزياء يمكن أن يدرسهما الفيزيائي. لكن للفنون الزمنية، كما نعلم منذ ليسينغ، من وجهة نظر الإدراك الجمالي، أعظم «روحانية». إنها المُعارضة الكنتية بين الفضاء كشكل بدئي للإحساس الخارجي، والزمن بوصفه شكلاً للإحساس الداخلي. طبعاً، يجب أن يُدّقق هذا التأكيد فوراً. فقد كانت الرّوحيّة المزعومة للموسيقى معياراً للموسيقى المُسمّاة كلاسيكية وخصوصاً لإيديولوجية تلك الموسيقى (يكتب =

الأهمية المحسوسة منذ زمنٍ طويل: يُقال في اللغة الشائعة برونز رودان، وخشب برانكوتشي (Brâncuşi)، ومرمر آرب... إلخ. علينا، من وجهة نظر علم الآثار، أن نزيد هذا التأكيد دقة هاهنا أيضا: نعرف أن التماثيل الإغريقية مدهونة إلى هذا الحد أو ذاك، كالسُّرادق الرومانية؛ والباروك الشعبي يعرف أيضاً التماثيل المكسوة بأقمشة حقيقية وعلى رأسها شعر مُستعار؛ إلى درجة أقل من الشرعية الثقافية، نمر بِمُتحَف غريفان، مُخترِع واقعية هانسون المُفرِطة، هانسون الذي يحل اجتماعياً في أعلى سُلَّم القِيَم، الاقتصادية منها تحديداً. غير أن المُمارسة المُعاصرة، بما فيها الطريقة المعاصرة في معالجة النحت القديم، تفضّل التمثال الذي لا يُخفي المادة. فلم نَعُد ندهن التماثيل الإغريقية كما كان يحلُم أن يفعل عُلماء الآثار الألمان الكلاسيكيون الجُدد.

إذاً يمكننا الكلام عن نسيجية طبيعية في النحت من الناحية الإحصائية: النحت يأخذ فيها دوراً أهم من دور الرسم. (بالنسبة لهذا الأخير، المثل الأعلى التقليدي كان «المُتقَن»، وهو نوع من الدرجة صفر للنسيج). فالرسم يستعين حتى بِرَصْدِ الجنس الجمالي الذي هو النحت. في فن اللصق على طريقة بيكاسو (مِقود + سرج دراجة =

= إيتيان جيلسون: «المادة الموسيقية هي الصوت»). والممارسة الموسيقية المعاصرة، بما فيها الطريقة المُعاصرة في سماع الموسيقى القديمة، تُدرج الضجة كمادّة صالحة (موسيقى مُسمّاة محسوسة، جون كاج... إلخ؛ لكن أيضاً بحث عن أداتية أركيولوجية لموسيقى الباروك، «اللحن لون النغمة» (klangfarbenmelodie) لـ فيبرن... إلخ). الشعر، والأدب بصورة عامة، يُحيِّد ـ وإلى حدٍّ أقصى ـ المظهر الحسّي في ممارسة القراءة الصامتة. وضدّ هذا المعيار، وضعت ممارسات نهاية القرن التاسع عشر، والقرن العشرين، باقترابها من الموسيقى وفنون الرسم، قيد الفعل، فئات من التشكيلات سمّيناها في مكانٍ آخر (1970a: 51-53) ماوراء الرسوم «ميتاغراف» (علممة المادّة، تثمين أثر الرسم)، ووجب أن نُلحق بها ماوراء الأصوات «ميتافون» لتحديد ما كنّا سمّيناه «الشعر في أقصى الصوت».

جمجمية)، ليس مما لا يُثير الاكتراث أن تُصهر الملابس الجاهزة في برونز: ألا تتناغم هذه المادة مع «النحتية»؟

هذه النسيجية الطبيعية لجمالية النحت المُعاصرة تُدخلنا أولاً، على ما يبدو، في البلاغة. على الأقل عندما يكون النحتُ إيقونياً.

لكل نسيج في الواقع، مثلما رأينا في الفصل الخامس (الفقرة 2)، دلالته الخاصة. المدلولات المُستخرجة هكذا تدخل بالضرورة في علاقة مع المدلولات الإيقونية، وهذه العلاقة يمكن أن تكون بلاغية.

حين يكون المرمر أو البرونز رأس امرأة، مثلاً مع منحوتة الآنسة بوغاني لـ برانكوتشي، يمكن أن تصدمنا العلاقة المُتناقضة بين المدلولات «الحيّة»، و«المعدنية»، التي يستخرجها على التوالي النموذج الإيقوني والنحت. هذا يقربنا من التشكيلات اللسانية التي هي التضاد أو الطِباق.

طبعاً، هذا النموذج من التلاقي لا يحصل دوماً. وعلى هذا، كل عبارة إيقونية ستكون بلاغية، ونحن نعلم أن هذه ليست هي الحالة: غالباً جداً، العوامل التشكيلية ممتصة في تحديد النموذج الإيقوني. لكن هذه البلاغة هي احتمالياً حاضرة في كل مكان، ويمكن لظروف واقعية أن تُثير إدراكها. وعادة اعتبار أهمية النسيج في النحت تُكوِّن تماماً واحداً من هذه الظروف.

القراءة البلاغية، هي أيضاً، أكثر ضرورية عندما تشرع دوال إعداداتٍ أخرى للتشكيلي في مُضاعفة العلاقات المُمكنة.

لئن كان المرمر معرقاً ـ واللغة تحمل هنا شاهداً على ميلنا إلى الأيقنة ـ ثمة مماثلة دلالية مع جسم الحيوان. إذا تطابقت عُقَدية خشب كهذه مع نتوء الجسَد، تبدو العلامة الإيقونية كأنها مُتضمَّنة

مسبقاً في الرسالة الإيقونية. في هذه الحالات، لا يعود في التشكيل من تناقُض، بل فيه تقوية.

3.2.1. تشكيلات الجمود

الجمود تعريفاً، واحد من خصائص فنون المكان. وهذا لم يمنع التشكيليين من إكثار الوسائل للإيحاء بالحركة. يبدو هنا من جديد، أن النحت يتفوق، في هذه الحالة وتلك، على فني الرسم والعمارة. فمن خلال مظهره المادي، يضعنا التمثال الإيقوني دوماً أمام شيء خاضع لمبدأ الجاذبية. الجمود ملازم له إلى حد أنه يكفي لشخص حي أن يبقى جامداً لكي «يكوِّن تمثالاً». خلال طفولتنا البلجيكية كنا ندعو ذلك «لعبة وضعية الجسد». نعلم أن م. م. جيلبر (MM. Gilbert) وجورج (George) سمَوا بالنوع، الذي مارسه أيضاً بعض الشياطين الفقراء الذين يتسولون في ساحة «بوبور» أمام مُتحف الميتروبول أو مقهى *Les Deux Magots*. وبديهي جداً أن النحت المُفرِط الواقعية يلعب على هذا المُعطى: المحاكاة مدفوعة إلى أبعد مايُمكن، ما عدا أن العارِضين ليسوا مُترابطين، مما سيكون سهلاً من الناحية التقنية. كذلك تطلبت جاذبية النحت كثيراً من المنحوتات التجريدية.

لكن، منذ المتاهة، بحث النحاتون عن الإيحاء بالحركة. ويفترض علماء الآثار أن التماثيل الأولى حيث تخطو الساق خطوة نحو الأمام، أُحِسَّت أنها أعجوبة في التحرك، تقريباً مثلما أن حقائقية مدخل القطار في محطة سيوتا يجعل المُشاهدين يرجعون إلى الوراء في مقاعدهم. وللأسف، يُجبِر الإيحاء بالحركة على حيَل دَعْم، هي عكاكيز، بالمعنى الخاص والمجازي. وهكذا فتمثال لويس الرابع عشر لـ برنان على حصانه الثائر، لا يتماسك إلا من خلال الدغل

حيث ينبثق. وحتى رامي القرص، الذي لا يُمثِّل فورية رمي القرص لكنه يُمثِّل لحظة التوقف قبل الارتخاء، له عكاز.

تبقى إذاً إمكانية إدماج الحركة الواقعية. هذا الإدماج ولَّد فن الدمى، الذي هو، من غريب الأمور، دوماً جِدُّ مؤسلِب. عدم التشكيل سيُنعِش من جديد هذه الحركية. لقد ولد كالدير كثيراً من الأطفال حتى في مدارس الأمومة[4]. وقد أطلق نيكولا شوفر (Nicolas Schöffer) المتحركات «تكنولوجيا حديثة» من التحكم الآلي وغيره. بشكل طبيعي، ثمة تأثيرات بلاغية خاصة بعمل الفنان، كما لو أن «متحركات» كالدير وجب أن تؤمِّن مكاناً لـ «الثابتات». لقد حوَّل الإفلاس الأسطوري لبلدية مدينة لييج متحرك شوفر إلى ثابت: إنها بلاغة من خلال حذف الاعتمادات.

(4) يؤكّد جان بول سارتر في جماليته المُثيرة للجدل (1949: 307-311) أن الاجزاء المُتحرّكة لألعاب «كالدر» لا تعني شيئاً، لا تُرجِع إلى شيء غير ذاتها: «وهذا كلّ شيء؛ إنها مُطلَقات». والناس يقرّون صيغة فوسيُّون القديمة التي قرأها الفيلسوف الوجودي من دون شكّ **حياة الأشكال** وبالتحديد قوله «لا يُعبِّر الشكل عن شيء لأنه لا يدلُّ إلا على نفسه» (انظر: (Minguet, 1962)). إن قارئ ما سبق يُخمِّن أننا لا يمكن أن نقبل هنا هذه الجمالية الخُلوص المطبوعة جداً بفترة ما بين الحربين (الرسم الخالص، جاك ماريتان، الشِعر الخالِص للأب جاك بريمون... إلخ). ولنتذكَّر أن سارتر كان يقول الشيء نفسه عن الشعر، ليس عن الشعر المحسوس، بل عن شعر راسين، وهوميروس... إلخ. وهذا أقوى أيضاً. فهل قال الشيء نفسه عن سيميولوجيا التشكيلي ذي الأبعاد الثلاثة؟ من الملحوظ أن الفيلسوف يُصحح لنفسه، من خلال تناقُض صارخ، وهو يتحدّث عن «تنسيقات غريبة من سيقان النبات والسُّعُف، من الرِميات والريش، وتُويجات الأزهار». على أقلّ تقدير، بما أن ألعاب كالدر نصف التشكيلية، معروفة الأسماء اليوم، فهي أقرب إلى الإيقوني منها إلى التشكيلي. وكما أن فازاريللي في العديد من لوحاته بالأبيض والأسود، يدفع إلى التفكير بتداخُلات وعلى نحو خاصّ أكثر بتآزرات العصر الصناعي الثالث، يُنتج أرب إيقونات بِحَدبات نظاميّة.

2. فن العمارة

1.2. سيميائية العمارة

لكون النحت قريباً بائساً لفنون الفضاء، فهو نادراً ما أثار مُقاربةً سيميائية وبلاغية. بينما أخذت في العمارة، بالمقابل، ازدهارا نظرياً هاماً. إذ اقتطعت السيميائية لنفسها، في الحركة المعمارية الواسعة، الدارجة منذ ربع قرن، نصيباً لا يُستهان به. وخلف غزو توليد المصطلحات الجديدة، نقل المفاهيم اللسانية العائدة إلى الثمانينات. لكن لمماثلة العمارة باللغة، بمعنى عريض إلى حد ما، أصولاً بعيدة، تعود إلى القرون الوسطى على الأقل: في نظر المسمى بيير رواسي (Pierre Roissy) (القرن الثاني عشر أبود دو بروين، 1946)، «النوافذ الزجاجية التي تصد الهواء والمطر، وتسمح لضوء الشمس بالدخول هي صورة la Sainte Écriture التي تُنيرنا بقصصها ومرموزاتها، وتطرد منا المُعتقدات الخطيرة». لاحقاً، سيدعم كونديلاك فكرة أن لُغة الفعل، اللغة الصامتة، رقص الحركات، هي التي أنتجت الفنون كلها. وفي القرن التاسع عشر، استغل الرومانتيكيون إلى أقصى حد المعادلة الكاتدرائية = كتاب الأميين. وقد استشهدنا ألف مرة، بهذا الصدد، بكنيسة نوتردام دو باري، وبإنجيل آميان. فأن يكون هذا المكان لايزال مُرتاداً في هذه الساعة، فلا يُراد من دليل على هذا إلا كتابات جينكز (Jencks) (1969) أو أيضاً عنوان ترجمة لـ زيفي (Zevi)، لُغة فن العمارة المُعاصرة (1981). لا جدوى من القول إن: «مصطلح اللغة، في الخطاب الغزير في هذا الموضوع، قد أُخذ بمعنى واسع جداً»[5].

---

(5) أحد يجهل أن سوسور مسؤول جزئياً عن الإقلاع البطيء لسيميائية العمارة بمُقارنته المشهورة بين تجميع عمود وتجميع جملة.

فلنقتصر على شرعية الخطاب السيميائي عن العمارة. ولْنرَ إذا كان فن بناء المساكن ـ ومن المريح أن نضيف إليه فن تصميم الأشياء وفن تنظيم المدن ـ يشكل منظومةً من العلامات.

مثلما نلجأ إلى شيء تافه لنخلع باباً مفتوحاً، سنتعجل في تحية أمبرتو إيكو، الذي خصص منذ عام 1968 ـ لأسباب ظرفية كما لمصلحة علمية ـ مايقرب من ثمانين صفحة لـ «سيمائية العمارة»، وهذا عنوان فرعي في القسم الثالث من كتابه **البنية الغائبة.** فعلى الرغم من الأهمية الاستكشافية لهذه المحاولة، فهي ربما تعاني من مُسلَّمة أن الموضوع المعماري ـ خلافاً للموضوعات المرئية التي درسها المؤلِّف في القسم السابق ـ وظيفي بصورة جوهرية: بحسب إيكو يُعَدُّ معمارياً «كل مشروع يُغيِّر الواقع، على مستوى ثلاثي الأبعاد، يهدف إلى إتاحة إنجاز وظائف مُلحقة بالحياة الجماعية» (261 :1968). وهذا تعريف يمكننا نقاشه. أولاً، كلمة «وظيفة» أحدثت، منذ قرن، في الكتابات الخاصة بالعمارة، أضراراً كبيرة؛ وسنعود إلى هذا (الفقرة .2.2). وفي ما بعد، هل من الضروري التذكير بأن هناك كمية من الرسائل المرئية ذات بُعدَين «تُغيِّر الواقع» و«تنجز وظائف جماعية؟» حتى من دون اعتبار المُلصقات، وهذه حالة سهلة جداً، فإن إيقونات كثيرة قامت وتقوم بوظائف اجتماعية: جعل مؤمنين يُصلُّون، ويُسبِّحون إلهاً قادراً، أميراً أو رئيساً، النصح بتوظيفٍ مُرْبِح... إلخ. يبدو أن إيكو لم يخطُ الخطوة الصحيحة وهو يقابل العمارة ومُلحقاتها بأشكال التعبير الهادفة إلى التأمل، «كالأعمال الفنية مثلاً أو إنتاج العروض الفنية». مؤلفنا أذكى من ألا يُسارع ويأخذ في الحسبان أننا نستطيع على الأقل أن «نتمتع بالعمارة استمتاعنا بواقعة اتصال» (هو الذي يُشدد على الكلمات المائلة). كذلك، بعد عدة أسطر، تُستخلَص فكرة «منوال ذهني»، بصدد

المغارة البدائية، ثم إمكانية تبليغ الوظيفة.

نستطيع، إذ وصلنا إلى هذه النقطة[6]، أن نقبل بِمُسلَّمة: الأشياء المعمارية ـ مثلها مثل الأشياء المألوفة والمُحيط المُعمَّر ـ لا تبلّغ وظيفتها البنائية في تأمين ملجأ فَحَسْبُ، وسوف نعود إلى هذا، بل تبلّغ مدلولات كالمشاعر أو «الأجواء»، تماماً كالموسيقى والرسم التجريدي.

من السهل والطبيعي إسقاط دلالات متنوعة على مسكن، ويمكننا في هذا الموضوع أن نتّبع طريقة باشلار على مد النظر: الباب الضيق (مع دلالاته التضمينية عن البرهان أو الولادة) وأقبية الفاتيكان، سُلَّم الشرف، الموقد، شُرفة الجنرال أو الزوجين شاوشيسكو عِلِيَّة كل أنواع الطفولة. يمكن أن تكون العلامة المعمارية، من وجهة النظر هذه، مُماثلة للعلامة التشكيلية، وتُثير نفس المشكلات التي تُثيرها. ومثلها عليها، أن تقترب من عدة عائلات من العلامات المُسوَّغة التي درستها السيميائية. وهكذا غالباً ما تقترب من المؤشّر: مؤشّر وظيفتها، لكن أيضاً مؤشّر طريقة صُنعها، وبالتالي التلفّظ بها (بناء مُتعجِّل أو مُعتنى به... إلخ).

تأكُّد آخر: تعرف العمارة أيضاً دلالات اصطلاحية. بعضها دلالات حافة اعتباطية (لون مُعيَّن مُستخدم في صرح حكومي ما

---

(6) لن نعلّق أكثر من ذلك على أفكار السيميائي الإيطالي اللامع. فبالإضافة إلى قيمته الخاصة، هو مؤهّل لِيُنصِف بعض روّاد المسألة. مثل كوينغ، الذي يرى أن العلامة في فن العمارة تعبير عن الوظيفة من خلال الفضاء؛ وإيتالو كامبيريني، الذي اقترح توحيد ترميز العلامات المُكوِّنة للعمارة، وهالّ الذي، تطبَّق بوضوح على دراسة الفضاء المكانية [فرع من السيميائية يدرس طريقة الكائنات الحيّة ولا سيّما الإنسان في استخدام المكان (المترجمة)] (البروكسيميك) على أشكال معمارية هامة.

يجعلني أُقرِّبه من مشفى أو من ثُكنة عسكرية)، وأخرى ذات طابع إيقوني إلى حد ما: مخططات كنائس مسيحية صليبية الشكل، مخططات بيوت دعارة على شكل قضيب أو ثدي... الخ. درس جهابذة كُثُر، منذ زمن طويل، رمزية الدائرة والقُبّة (Hautecœur, 1954). ووضح آخرون المدلولات الجنسية للأعمدة الإغريقية الكلاسيكية (Chaslin, 1985). وحديثاً أيضاً، عُنِيَ كثيراً بفكِّ تشكيل مثل «الماندالا»، التي نعرف مكانتها في العمارة الشرقية (Edeline, 1984a).

للعناصر المعمارية، بوصفها علامة تشكيلية، أشكال، وألوان، ونُسُج. كل ماقيل في موضوع عمل وتنظيم هذه العلامة يُمكن استئنافه هنا (حتى تفكيكها إلى وحدات شكلية، ولونية، ونسيجية). لكن ثمة شيئين خاصَّين بالعمارة، يقومان كلاهما على طابعها الوظيفي. الأول صيغتها الوصلية. هذا الجدار يمكن أن يكون مُكوِّناً لِحُجرة ما، وهذه الحُجرة تندرج في عمارة ما، والعمارة في منطقة عمرانية ما (من دون أن يكون رسم الحدود بين الوحدات المُستخرَجة المختلفة صارماً دوماً: إذ لا يحدد المجاز المؤدي إلى الكنيسة، والشرفة، والكشك فضاءً ما، بل يوشِّره). المهم هو توكيد أن صيغة الدمج هذه تُفعِّل علاقات الاتباع، والسيامة العُليا، والترابط التي صادفناها في منوال بالمير. الشيء الثاني الذي يجب ملاحظته مرتبط بهذا التنظيم. فمُختلف صيَغ تحقيق الوظيفة تستجِرُّ وجود عدد مُساوٍ من النماذج (منازل خاصة، محطة، مدينة رياضية، كوخ كندي).

تُفضي مسألة ترابُط العلامة المعمارية إلى مُشكلة العلاقة بين العمارة وما يشملها ـ محيطها. فكل مهندس معماري ينتبه إلى العلاقة بين البناية من جهة، والأرض، والنباتات، والتضاريس، والأبنية

المُجاورة من جهة ثانية. إذاً تنظيم العمران ليس إلا درجة عليا من الترابُط المعماري، وشويتن (Schuiten) وبيترس (Peeters) كانا على حق في خلق المصطلح الجديد «تنظيم المدن الوصفي» (urbatecte). ولكن أن يكون مقصوداً أنه يُذكر هنا تنظيم عمراني وصفي، يأخذ بعين الاعتبار مثلاً ما يُدعى «أُفق» مدينة. هذا الترابط يُثير مشكلة الحدود العليا للموضوع المعماري: هل يتوقف على محيطه، أو هل يتدخل الفضاء السلبي في تعريفه، كما هي حالة النحت؟ كل ما تعلمناه عن آليات الإدراك يجعلنا نميل طبعاً إلى الفرع الثاني للبديل.

عَدَّ سوريو هذه الفضائية الشاملة للعمارة غير مُلائمة، لكن متخصصين مثل فوسيُّون (Focillon) أو زيفي (Zevi) (1981) أبرزوا قيمتها تماماً. انطلاقاً من هذه التشابكات، صاغ أورسولا فون غوكنيل (Ursula von Goeknil) كلمة Umraum لكي يركز انتباهنا على هذه الخاصية الأساسية للعمارة وهي الفضاء الداخلي: نحن في فن العمارة، ولسنا أبداً في تمثال، ماعدا تمثال الحرية، الذي هو وحش كحصان عوليس. سنكتفي ببعض الأمثلة النموذجية للتأثيرات المرتبطة بالـ «الفضاء الداخلي». قد يكون الفضاء «مركزياً» في المخطَّط (بهو بالاديو المشهور)، أو مُتطاوِلاً (صحن كنيسة غوطي أو باروكي)؛ في الحالة الثانية، للفضاء اتجاه يستدعي قوَّتنا المُحرِّكة، نظراً لأن الأول أكثر سكوناً. نعرف قصة كنيسة القديس بطرس في روما، من المخطَّط المُمركَز لـ برامانت إلى مخطَّط الكنائس القديمة في ماديرنو، يُطيله أيضاً صف أعمدة برنان المشهورة، التي مخطَّطها بيضاوي (مع رسم إيقوني: إنها الأذرع الأمومية للكنيسة). وقد يكون الفضاء عالياً ارتفاعاً (عالياً جداً في النمط القوطي) أو منخفضاً بالأحرى (شقق صغيرة مزينة في فرساي، شُقق لوكوربوزييه). قد يكون مفتوحاً أو مُغلَقاً (المنزل الخاص بـ فيليب جونسون أو قبو)...

كما نرى، سنجد في الفضاء الداخلي الوحدات الشكلية الرئيسة للوضعية (/عمودية/، /مركزية/) أو للتوجه (/بروز/، /صعود/ ... إلخ).

كل ما قيل عن علممة هذه الوحدات الشكلية يصلح إذاً هنا. وهكذا يحرِّض ارتفاع البناء القوطي كل المدلولات المُعتادة المُرتبطة بالحركة الصاعدة.

هذا الالتفاف من خلال مسألة الطابع السيميائي للعمارة، الذي لم نستنفِده[7]، كان ضرورياً لتناول مسألة البلاغي في المجال نفسه. ذلك أن علم العمارة، كعلم الموسيقى، وعلم الرسم، يجب أولاً إقامة موضوعاتها المتتالية بوصفها منظومات اتصال قبل أن تتوصل إلى دراسة مقبولة لهذه التنوعات من الائتلافات الدلالية أو تحويلات الثانوية التي تكونها تشكيلات البلاغة.

إذا استطاعت بلاغة العمارة رجاء أن تستقي من البلاغة «صُوَراً»، متقدمة عليها، فهي ستُجبِر تلك البلاغة، بالمقابل، على أن تُعرِّف بطريقة أكمل «الرسائل المرئية».

---

(7) منذ زمنٍ طويل، فاضت المسألة من جهة أخرى على الحقل المؤسَّسي للسيميائية. لقد تمكنا منذ فرانسوا شواي، وهو مثال من بين مائة، من أن نقرأ في **فن عمارة اليوم** (1967) محاولة لدراسة العلاقات بين «السيميائية والمدينية»: نظلّ لحظةً حالمين أمام مجسَّم مُصغَّر من منظور جوّي لمدينة من القرون الوسطى مؤسطرة «التركيب القروسطي»؛ ورولان بارت في وقتٍ لاحق، وفي المنشور نفسه (1970)، مضى أيضاً بمساهمته. وظهرت هنا وهناك دراسات أكثر دقّة، لكنها مُشكلنة أصلاً (انظر: (Ghioca, 1982))، الذي يتحدّث عن «البنية العميقة» للعمارة في مُصطلحات النحو التحويلية). ويعتذر فان لبير تقريباً، في الطبعة الرابعة في بحثه اللامع **فنون المكان** (*Les arts de l'espace*)، من تجرّؤه على الكلام عن فن العمارة، الذي، كما يُحدِّد، «ليس جمالياً أولاً» بل هو دلالي (...). في الاتّجاه الآخر نوربرغ ـ شولتز (Norberg -Schulz, 1977) يدعم فكرة أن «العمارة [...] لا يمكن أن توصف وصفاً كافياً بواسطة المفهومات الهندسية أو الإشارية». ثم أتى إيفررت - ديميت (Everaert-Desmedt, 1989) بتأويلاتهما البيرسية، ومدرسة ماركوز... إلخ.

إحدى المصاعب الأولى في إقامة منظومة بلاغية، تتكون هنا كما في أمكنة أخرى من تحديد المعايير التي تتعرف التشكيلات بالقياس إليها.

يبدو، للوهلة الأولى، أن العمارة تصدر جُملةً عن ثلاثة اصطلاحات على الأقل، ترسم حدود ما يماثلها من المجالات البلاغية. يتعلق الأول بتبليغ الوظيفة (كما بيَّنه إيكو) ويتعلق الثاني بتبليغ مدلولات تشكيلية أخرى، أما الثالث فيهمّ تبليغ ملفوظات إيقونية محتملة. ومنذئذ ستستغل البلاغة ثلاثة نماذج من المعالجات. الأول هو هدم الوظيفة (مثال نافذة محرّفة) والثاني يخص معالجة المدلولات أو الدوال التشكيلية: هذه المدلولات يمكن أن تدخل في علاقة بلاغية مع القيَم الوظيفية، بالطريقة نفسها التي تستطيع بها المدلولات التشكيلية، في النحت التصويري، أن تتداخل مع النماذج الإيقونية (يمكن أن يكون المثال على هذا سجناً جذاباً). المعالجة الثالثة تتمثل في إضافة بُعد إيقوني إلى الوظيفة (حالة منزل ـ وجه، أو مطعم ـ مَرْكَب). أول عائلة تشكيلات يجب أن تكون مجزأة. في الواقع، علينا، حين نتحدث عن وظيفة في فن العمارة، أن نميز وظيفتها البناءة أو المعمارية ـ «صلابتها» ـ من وظيفتها الاستخدامية، «قابليتها للسكن». منذئذٍ، ستتمكن البلاغة أن تقوم على كُل واحدٍ من هذه المخططات (الفقرات 1.2.2 و2.2.2.). أما المدلولات التشكيلية اللاوظيفية، فعددها هنا مرتفع إلى حد أننا لا نحتفظ منها إلا باثنين: أثر المكانية (الفقرة 1.3.2) وأثر الزمنية (الفقرة 2.3.2.).

2.2. بلاغة الوظيفية

1.2.2. وظيفة المناعة وبلاغتها

دعم بعض علماء الجمال فكرةَ أن الخصائص المتميزة للعمارة قياساً إلى النحت تتلخص بكلمتين: بناء وسكن. ولكن يهم هنا أن

نضع أنفسنا من وجهة نظر سيميائية خالصة لا تقنية، وأن ندقق في أن المفهومين المُشار إليهما، لا يتدخلان إلا بوصفهما مدلولَين: المُهِم هو المظهر البنائي، وليس واقعه المنيع، الذي يختبره الخبير في مُقاومة المواد. لنسجل بالمناسبة، هذا الاختلاف الجوهري عن النحت، الذي لا يبحث عن إظهار عمل مقاومة الثِقْل (رأينا، على العكس، أن العكاكيز تحس فيه كعلامات ضعف). وبالمقابل، نستحسِن الأقواس الداعمة القوطية، التي نُدرِك فيها عمل الدعم. إذاً أول وظيفة للعمارة أن تندعم بشكلٍ مرئي. وهذا يؤول بنا إلى القول: إن أول مدلول وظيفي للعمارة هو «متانة الملجأ المُقترَح». فبين الخيام والأقبية التي تزدهر اليوم جنباً إلى جنب في الصحارى، وسائط كثيرة ممكنة (وهذا ما تعرفه الخنازير الصغيرة الثلاثة منذ زمن طويل).

لكن طبعاً، إذا وجب أن يُزوِّد هذا النموذج من التقدير معياراً بلاغياً، فهذا المعيار سيكون بالضرورة متأثراً بعوامل تاريخية. إذ تُمثِّل المنظومة البناءة في شكل قوس قوطية منوالاً من البناء مُطوَّراً جداً. لكن مع النهضة، نبتعِد بالتدريج عن الشرح المتصل بمناعته: جُدران الأنقاض مكسوَّة بمنظومة «ترتيبات» لا علاقة لها ببنية البناية[8]. إن عمارة المُهندسين هي التي سوف تعيد الارتباط مع البداهة البنائية، وبشكل أساسي مع دخول المعدن إلى الساحة[9].

---

(8) رأينا، في التأنُّق والباروك، أنه تتضح باطّراد نماذج من واجهات بطابقين أو بثلاثة طوابق، أو من خلال رمزية مشفّرة، فالأنظمة الثلاثة أو الخمسة أو السبعة (بحسب النظريات) تتراكب بالترتيب «الزمني» لظهورها. يتمّ الحصول لاإرادياً على أثر بلاغي قويّ جداً في بعض الأشكال المحيطية للباروك؛ مثلاً برج الحراسة في سانت آمان ليه زو يُراكِب الترتيبات، ولكن الأعمدة قصيرة وثخينة بحيث نلاحظ أنها كريتية تقريباً، وأننا نتصوَّرها مُتجانسة/ ومُشوّهة بالقياس إلى «قواعد» فينيول.

(9) كذلك يُضحّي برج إيفل بالمظهر من خلال الأقواس الكبيرة التي تربط الأركان في المستوى الأول والتي ليست وظيفية.

هكذا نلحظ ارتسام قواعد بلاغة، ينبغي الآن السعي إلى تنظيمها. طبعاً، نحن لا نبحث عن درجتها الصفر في الكوخ البدائي[10]: الانشقاق الذي ستقوم عليه هو ذاك الذي يُعارض بنائيةً، يتوازى مظهرها ومادتها، في عين المُشاهِد أو المُستخدِم، وبنائية ظاهرة فقط. إن تأثيرات هاتين العائلتين من التقنية مُختلفة كلياً: ففي الأولى تأثير البنائية أصيل، وفي الثانية مُصطنَع.

مبدئياً، يمكننا أن نُدرج في الجانب الأول، النظام الخام الروماني ونظام روما القديمة، والقوطي كمنوال نظري طوره فيوليه لو دوق (Viollet-le-Duc)، فن الخط أو تقطيع الحجارة، الذي جعلت فرنسا نفسها بطلة فيه، وفي القرن العشرين برع فيه ميس فان دير روه (Mies Van der Rohe) في بناءاته بدعامات فولاذية. إنه البحث عن عمارة غير بلاغية (بالمعنى الذي يقصده بارت وهو أن بعض الكتابات ستكون «من دون تشكيلات»). كل البناءات الظاهرة فقط تنعزل عمداً عن هذه الصفوية. ثمة مثال مناسب هو الجدار الضخم المشهور لكنيسة «رونشامب»: تبدو سماكته بمترَين، لكننا نعلم أنه مبني من سِتارَين رقيقين مربوطين بخشبات تثبيت. هذا جدار مُبالغة مجازية، بالمعنى البلاغي (لا بالمعنى الهندسي) للمصطلح. البناء

(10) نعلم أن القرن الثامن عشر، القلِق من الأصول البشرية ـ أصل اللغة، تحديداً ـ انشغل أيضاً بالدرجة صفر للبناء؛ إنما يتصل الأمر بدرجة صفر مُعرّفة هذه المرّة كعلم تأصيل أو كنقطة ثابتة وأصلية. وقد تواصلت هذه الهواجس حتى يومنا هذا. في رأي القسّ لوجييه، الكوخ البدائي هو هيكل معبد قديم مصنوع من جذوع الأشجار. وبوصفه بطل الاختزالية، يكتب ميز فان دير روه: «يبدأ فن البناء بوضع قطعتي قرميد بعناية الواحدة فوق الأخرى». ويمكننا دعم أن البابليين في العصر الحجري الحديث كانوا أكثر أصولية لأنه كان يكفيهم ربط العصيّ من الأسفل صوب الأعلى حتى يصطنعوا مأوى. وقبل هذا، تحت مستوى الصفر، كانت المغارة... مأوى موضوعاً جانباً، يمكن أن ننزل أيضاً حتى رُكام من تراب على شكل هرَم.

البلاغي بحق هو عادة ذاك الذي يسميه جنكس العصريات المتأخرة، أو الحديثة المتأخرة. وهكذا قصر بلدية «دالاس» ينحني في شكل هرَم مقلوب: «إ. م. بي» يُبالغ قليلاً.

لكن النظام الأصلي قادر أيضاً على إدهاشنا، بأن يغير بمقدار عامل على عاملٍ آخر (من الشكل إلى المادة، مثلاً) منبع تأثير المتانة: القبة المسطحة لقصر بلدية «آرلِ»، المعزوَّة إلى هاردوان مانسار (Hardouin-Mansart)، تماسكت، كما نعلم، من خلال فن التجهيز وحدَه، وهي تخلُق فينا تلقائياً أثر أنها لن تتهدم بفضل ما لا نعرف من مِلاط قوي. وإذا كانت بنية العمارات في مدينة «ميز» في الحرم الجامعي لمقاطعة إيلينوي ذي حصانة لا مثيل لها، فإن ناطحات السحاب في شيكاغو أعلى من أن نستطيع الاعتماد على عيننا المجردة. لا شك في أن الأجزاء العالية من مبنى تبدو أخف من المنخفضة (أرنهايم)؛ لكن بعد مجاوزة عتَبة معينة، لا يبدو من المُحتمَل أن دعامات يمكن أن تدعم كتلة كهذه، على الرغم من الجدار- الستار.

2.2.2. وظيفة الاستخدام وبلاغته.

تُرجِع «الوظيفية» عند عامة الناس إلى فكرة تعبير الشكل عن الوظيفة العملية. وسوف نتذكر المثل السائر، الشكل يتبع الوظيفة (Form Follows Function)، التي صاغها سوليفان (Sullivan)، صانع الأسلوب الحديث، وحكمة لو كوربوزييه (Le Corbusier) التي ليست أقل شهرة «بيت = آلة للسكن». المشكلة - التي لا حل لها خارج إطار الأفلاطونية الجديدة - هي في معرفة الوظيفة الكافية للسكن: هل تلزم غرفة معزولة لكل شخص؟ هل يجب أن يكون المطبخ منفصلاً أم متصلاً بحُجرة الطعام؟ هل تلزم شُقق في مدينة مشعة أم في بيت صغير في البراري؟ ما الذي سيكونه إذاً المدلول

الوظيفي الثاني للعمارة؟ واضح أننا لا نستطيع اختيار حاجات الحياة الخاصة فقط ـ كما تُفضي الاعتبارات السابقة ـ وإهمال الوظائف الجماعية: محطات، مقرات برلمان، دور ثقافة، بيت طويل، قاعات شاي، معابد... سوف نقترح (من دون أي ادعاء بأننا نستنفد المسألة) مدلولاً وظيفياً بمظهرين، الأول خارجي، والثاني باطني، بالمعنى التأثيلي للمُصطلَحين:

- تقديم قطع أو فصل بالقياس إلى العالم الخارجي؛
- إتاحة تركيز على نشاط أو مجموعة نشاطات مُلحقَة.

وسرعان ما يبدو أن هذه المفاهيم الحيادية يمكن بسهولة أن تجتاحها إسقاطات أيديولوجية عديدة.

في مجال قريب من العمارة ـ فن الأثاث؛ يبدو المقعد طريقاً ملَكية للمعادلة المنشودة بين الشكل والوظيفة. غير أن «وظيفة الاستخدام» الأولى يمكن تقريباً أن يضمنها أي شيء: نجلِس على وسادة صغيرة، على مقعد صغير، على جدار صغير... إلخ. من الجدير بالملاحظة أن القرن الأخير حاول حلولاً كثيرة مختلفة لهذا الأثاث العام جداً الذي هو المقعد: لماذا مقاعد مُفرطة الأبعاد عند ماك كنتوش (Mac Kintosh)، وأرائك من دون مساند كما عند كوربو (Corbu)، والتعقيدات التشكيلية الجديدة كما عند فان دوسبورغ (Van Doesburg)، والفن الهابط الأنيق كما عند منديني (Mendini)... إلخ؟

ينبغي أن تجعلنا مسألة المقعد في إنتاج القرن العشرين شكاكين إزاء صيغة سوليفان وآية التصميم[11]. يبدو أن العوائق الثقافية تُرخي

---

(11) يبقى هذا حقيقياً أيضاً إذا اخترنا مجالاً آخر مُرتبطاً بالعمارة، حيث يبدو أن العوائق التقنية تضمن كذلك وحدة الشكل: هيكل السيّارة. فموديل 1950 كانت تبدو أكثر آيروديناميك من الصيغ 1 أو من سيارات محسوبة على موديل الثمانينات...

هنا ثقلاً أثقل من العوائق الفيزيولوجية، والتشريحية وحتى التقنية، إلى درجة أنه بإمكاننا تأكيد أن الشكل يُكوِّن مُتغيِّراً حُراً. إذاً سيكون هناك مكان لأسلبة زاخرة بخياراتٍ، لكن ليس من أجل بلاغة ما.

ومع ذلك، إذ يتعلق الأمر بالمقاعد، في السيارات وفي المساكن، يكون للبلاغة دوماً ما تقوله. فلنمض بسرعة إلى تشكيلات خاصة نوعاً ما، كالاستشهاد (أريكة مارسيل بروست لمنديني هي طبعاً شاهد لمونيه، من خلال تغطيتها التنقيطية بمواد تشكيلية؛ وتستدعي كراسي «ستيجل» جو موندرياني والعكس صحيح). وعلى الأغلب، سنلاحِظ ضروب إطنابٍ أو تناقضات بين القيَم المرتبطة بالوظيفة، والمدلولات التشكيلية، سواء أصدرت هذه الأخيرة من الشكل، أم من النسيج، أم من اللون. وهكذا فـ «كراسي الاسترخاء» لـ كوربو، غير المُريحة، تدَّعي أنها تُحقِّق وظيفة «الاسترخاء العضلي»، تحديداً بفضل شكلها. إن نتيجة هذه العمليات هي في العادة تنشيط وظيفة شيء مُعتبَر ثانوياً، أي خلق هذه الوظيفة الجديدة بكاملها. عندما شرع بعض الناس، خلال الستينات، في إكساء سياراتهم بالفرو، فقد خففوا وضوح الوظائف كالنقل، والسرعة والآلية، لصالح الحرارة، والحيوانية، والصلاحية للسكن. وهكذا بيَّن بارت (1957) كل الإيحاءات المجازية لسيارة DS Citroën: الملاسة، والشفافية، اللتان تحثان على «الروحانية» والكمال. لكن الإيقنة، التي ينبغي علينا المرور عليها بجد، ليست بعيدة: عالِم جمال آخر رأى مؤخرة حيوان في مؤخرة سيارات 4CV Renault في زمنه، ولا داعي لنكون فرويد حتى نفهم معنى ضخامة أغطية محركات السيارات عام 1930 . . .

3.2. بلاغة قابلية التشكُّل

1.3.2. الائتلاف الدلالي التشكيلي

كل ما قلناه عن البلاغة التشكيلية سَيُطبَّق هنا. فالعبارات

المعمارية خالقة معايير محلية. والشيء مُريح إنتاجُه إلى حد أن يحرك عادةً ضروب الانتظام التي تُكوِّن الإيقاع. يمكن أن تنتهك هذا الانتظام إنجازات هي بالقدر نفسه تشكيلات.

في ديرٍ روماني إسباني، أواسط الجوانب تشغلها أربعة أعمدة عمودية منظمة على شكل مُربَّع. لكن واحدة من المجموعات الأربع رُباعية الأعمدة تقطع هذا الانتظام: تُكوِّن جذوع أعمدتها الأربعة جديلةً زُخرفية. وهذا تشكيل بالاستبدال يقوم على الدال التشكيلي، ويُولِّد الجو الشعوري «الخيالي». إذاً إنه مرة أخرى قانون الائتلاف الدلالي الذي يعمل. فالعناصر التشكيلية (وحدات الشكل، واللون، والنسيج) للملفوظات المعمارية تخضع بشكل طبيعي أيضاً للائتلاف الدلالي. فهذه الملفوظات يُمكن أن تتأثر بتشكيلات التقوية.

إن مدلولات وحدات الشكل هذه، هي التي تسمح بالبلاغة، التي سوف نُصادف فيها كرّة أخرى تشكيلات التقوية والتناقض. تقوية، عندما تتلازم عمودية القوس القوطي مع اتجاهية صحن الكنيسة، ويمكن أن تترابط الحركتان داخل منظومة القيَم نفسها؛ وتناقُض، في الخرائب الزائفة التي تنعدم إمكانية سكنِها، لكنها تُمثِّل كل علامات الفضاء الداخلي.

وعرضاً، سنلاحظ من دون شك أن تشكيلات التقوية هي بوجه عام أكثر تواتراً من تشكيلات التناقض. ذلك أن هذا النموذج الأخير من التشكيل، يُمثّل في العمارة تكلفة أعلى كثيراً مما هو عليه في سيميائياتٍ أخرى (مثل القصر المثالي لعامل الحصان). ليس الائتلاف الدلالي المعماري في الواقع تشكيلياً فحسب: إنه تشكيلي ـ وظيفي («بيت من زجاج» هو ذائب تقريباً، والشفافية ـ وهي واقعة تشكيلية ـ تتناقض مع قيمة خاصة ـ وهي واقعة وظيفية). إذاً، لن نندهِش من أن نرى تشكيل التناقض مرفوضاً من أساتذة العمل، ومن أن نرى المهندسين المعماريين يتبعون النظام الاجتماعي مفضِّلين التقوية. إذ

يحاول المفكرون ـ البناؤون، مثل ليدو (Ledoux)، وليكو (Lequeux)، في القرن الثامن عشر، أن يُعرِّفوا بطريقة معيارية، الدلالة المعمارية الشاملة: لا ينبغي أن يكون للسجن مظهر مُبتهِج، وينبغي أن تجذب كنيسة أو معبد المؤمنين بترصن... إلخ.

إلى جانب هذه التشكيلات السهلة الوصف، هناك أخرى أكثر تعقيداً كالاستقرار المتعدد الذي وصفه أرنهايم: في مدرسة، تغدو السماء تشكيلاً على خلفية، أو بالعكس.

يمكن أن يكون الائتلاف الدلالي مُنتهَكاً في كل مستويات تقطيع العبارة: في مستوى المكونات البسيطة كالأعمدة، لكن أيضاً في مستويات أعلى. لنفكر بالأثر الذي قد يحدثه تبديل مئذنة جامع أو برج أجراس كنيسة، بمدخنة مصنع.

وفي مستوى أعلى أيضاً، تُطرح مشكلة العلاقة بين فن العمارة ومحيطها. هذه العلاقة ستسمح ببلاغة تُذكِّرنا ببلاغة الإطار، المدروسة في الفصل السابق. هنا كما هناك، يُمكن أن يلعب المحيط دوراً تأشيرياً. لكن الثقافات المختلفة تتقاسم هذا الدور اعتماداً على علامات، يمكن أن تتناقض تناقضاً كلياً. ثمة من جهة، حواجز الأشجار، وجدران الأسوار، وأسيجة الزان، والخنادق المائية التي تفصل المبنى عن المحيط؛ وثمة، من الجهة الأخرى، التمويه، وأكداس التراب، وفروع الأشجار التي تُساهم في إذابته فيها. بين التضاد والذوبان، يأتي التوسط الذي يوضحه تماماً فن التقليم الهندسي للأشجار. ففي فرساي أو في بِلوي، المبنى محوط بالنباتات التي تُظهر الوحدات الشكلية للعمارة (لكنها لا تُظهر وحداته اللونية أو النسيجية)، وبقدر مانبتعد عنه، تستعيد هذه النباتات شكلها ووضعها الطبيعيين. يُصادَف توسط آخر، في مشروع فنلي الخاص بنصب تذكاري لجان جاك روسو، لنصبه في ايرمانونفيل. يتعلق الأمر بجدار اسمنتي يغطي شكل كأس، ومهيأ على نحو يلاحظ المُسافر

معه كما لو أن الخلفية الطبيعية تخرج من الكأس.

2.3.2. الزمنية

إذا كان فن العمارة يُنتج علامات تشكيلية، فنحن نستشعر مسبقاً أن الأشكال، والألوان، والنُسُج ليس لها فيها المكانة نفسها. إذ ركزت اهتمامها على الاشتغال بالأشكال. وحقيقة أن هذه الأشكال في خدمة وظيفة ما، تُفضي إلى خاصية جديدة للمكانية المعمارية.

كان أبولينير (Apollinaire) والتكعيبيون فخورين باكتشافهم «بُعداً رابعاً» للرسم. هذا البُعد يتأتى من التعدد (الذي رأينا أنه منبع النحت)، المُدمَج نظرياً باللوحة: إنه الوجه المُمثَّل أمامياً وجانبياً معاً، إنها الفطيرة بالقشدة لبيكاسو.

هنا، كنا نريد لفت الانتباه إلى خاصية أخرى لفن العمارة، خاصية أن بناية، إن لم تكن نموذجاً مصغراً، هي غالباً غير قابلة لتكون مُدرَكة في شموليتها. يلزم زمن للدوران حول كاتدرائية، وفي الداخل، لكي نتجول فيها بشكل عرَضي أو بحسب اصطلاح موكبي (طريق الصليب، تطواف... إلخ). وحتى حين ينقضي هذا الزمن، فلا يمكن أن يُعاد تكوين التشكيل الشامل إلا من خلال الذاكرة. وبالطريقة نفسها، وسوف نتذكر ذلك، تولِّد قراءة خطية لنص لغوي، قراءةً جدولية[12].

بهذا المعنى، العمارة تنزلق نحو الفنون الزمنية. والأعمال التي تصدم أكثر هي التي يكون مجراها مُبرمَجاً. فرواق الخورس في كنيسة يُدرجها هكذا في المخطط، لكن الأمر ينطبق على المعارض في المتاحف، والدوران في المحلات التجارية الكبرى... إلخ. وبالمقابل، يلزم زمن أكثر لكي نستشعر ـ وهذا مستحيل أحياناً ـ داخل فيللا سافويي

(12) انظر: (Groupe µ, 1977a) والفقرة 4.2. من الفصل الأول من هذا الكتاب.

لكوربوزيية، أو، للمعماري نفسه، مركز النجارة في كامبردج.

إذاً يُمكن أن تندرج بلاغة جديدة هنا: تلك التي نُصادفها في الفنون الزمنية كالمُزاوجة، والقافية... إلخ. يمكنها طبعاً أن تحرض تشكيلات إيقونية ـ تشكيلية من نموذج التي صادفناها في الفصل التاسع.

زمنية أخرى مُدركة مع ذلك في بعض فنون العمارة: الزمنية الناتجة عن ضرورة البناء من الأسفل إلى الأعلى، والتي يمكن استغلالها بصورة ما نَسلياً؛ فقد رأينا أن مبنى يمكن أن يتراكب مع الأنساق المعمارية في نظام ابتداعها. وسيكون هناك في النهاية سُلَّمان زمنيان في العمارة. الأول، قصير، يتعلق بالزمن الذي يحسه الجسد في أثناء اكتشافه أو استهلاكه للبناء. والثاني، طويل، يتعلق بالبُعد التاريخي المُعاد تكوينه ذهنياً لا جسدياً.

4.2. بلاغة الأيقنة

لنكرر ما قيل بصورة عابرة قبل بضع صفحات: ليست العمارة، من وجهة نظر إحصائية، فناً إيقونياً[13].

ومع ذلك، عدد لا بأس به من المشروعات أو من التنفيذات، الساذجة كالمتطورة، تتقدم بعيداً في انتهاك مبدأ اللاإيقونية هذا. إذاً يمكننا تقريبُ القدْر نفسه من التشكيلات من العائلة الإيقونية ـ التشكيلية.

بعض هذه التشكيلات محسوس قليلاً. إنها بالتحديد التشكيلات التي تكمن أيقونيتها في المخطط. وهي ليست مُدرَكة إلا لمُستخدِم الألوان الزرقاء، وللمُلاحِظ الجوي، أو للمُستخِدم الذي سيتمكن من الإفضاء إلى القراءة الجدولية التي كنا نتحدث عنها أعلاه. وفوق ذلك، بعض هذه التشكيلات يتشربها معيار شامل. ففي أماكن العبادة

(13) لهذا السبب، القسّ باتو لم يحسبه في قائمة الفنون الجميلة الستة المُختزَلة إلى مبدأ المحاكاة نفسه.

المسيحية، كان المعيار لزمن طويل هو الصليب (اللاتيني أو صليب القديس أندريه). انزياح قليل: الغصن الشرقي ينحني لكي يقلد رأس المصلوب المتدلي على كتفه (العصر القوطي المتأخر). وفي حالات أخرى، التشكيل متمظهر وليس مُستردَاً في أي معيار جنس. ليكن منزل معماري ـ مهندس مدن ـ أستاذ. لكون منجز المشروع هو أيضاً واضع المشروع، فهو يعطي مجرىً حُراً لإرثه الثقافي ولاستيهاماته الفقهية: إنه، في هذه الحالة، هوس قطارات سكة الحديد. ومن ثم مخطط طولاني تماماً، حيث قاعة الجلوس والطعام، المطوَّلة جداً، تشكل العربة ـ المطعم، حيث تُمثِّل الغُرف البلا أبواب، المتتالية على طول الرُواق، المقصوراتِ، وحيث يشغل الأطراف مكتب رب الأسرة، في مقعد القيادة، واللوازم التي تُمثِّل مقطورة الماء والوقود.

التشكيلات التي تقوم على الارتفاع، هي الأكثر حساسية أيضاً. وهي أيضاً، تلك التي تتعرض، لخطر توليد الأثر الأكثر هبوطاً. إنها، مثلاً، الواجهات التي توحي بوجوه: الباب كفم، النوافذ كعيون (يذهبون في أوساكا حتى إلى استخدام الأذنين). ثمة مثالان معروفان على نحوٍ خاص. أولاً، محطة طيران TWA في مطار كنيدي في نيويورك، التي ليس لها شكل الطائرة بالضبط، بل على الأقل الشكل المُختلَق لطائر ضخم أو منطاد على وشك الإقلاع. الحالة الأخرى هي أوبرا سدني. كان القصد المُحتمل للمعماري أوتسون (Utson) أن يُوحي بسلسلة مراكب شراعية. لكنه يُرى فيها، بسخرية نوعاً ما، بعض المتدينات في طابور هندي أو ـ مع المعذرة على العبارة ـ عربدة سلاحف. وألطف من ذلك هي حالة كنيسة «رونشام». كانت فكرة لوكوربوزييه بشكل صريح أن يستجيب للمنظر المحيط: منحنيات الهضاب في منطقة الفوج ـ مماثلة طبعاً ـ لكن المبنى أبيض ـ متباين هذه المرة! لقد رأى فيه الظرفاء أشياء كثيرة أخرى...

الثبت التعريفي

أسلبة (stylisation): هي فِعل الإبداع في مادّة الفنّ، سواءٌ أكانت محسوسةً أم مُجرَّدة. فالفنَّان يُخضعها لعمليات تحويلٍ مُعيَّنة حتى يُنسِّقها في تشكيلٍ مُنسجِم يُحقِّق بلاغة الصورة وذلك من خلال علاقات التبايُن والتضادّ، أو الانسجام والتكامُل، أو النسَق والفوضى، أو الحذف والإضافة، أو التراتب وعدَم التراتُب، أو قابلية العكس وعدَم قابليّة العكس. ولكلّ مُكوِّن من مكوِّنات العمل الفنِّي بلاغته السيميائية الخاصّة: بلاغة الشكل، وبلاغة النسيج، وبلاغة المضمون. وعن بلاغة هذه المكوِّنات تتفرَّع بلاغة التحويل المُتجانس وغير المُتجانِس لخصائص الكيان اللوني أو الشكلي أو النسيجي (التحويل الإيقوني، والتحويل التشكيلي). معنى ذلك أنَّ موضوع الأسلبة هو الشكل الذي ينبغي أن يبلُغ درجة التناغُم نتيجة العلاقات المذكورة سابقاً، التي يُقيمها الفنَّان بين أجزاء الشكل وكُلّ العمل، وخصوصاً «الحذف والإضافة». وللأسلبة وجوه تتنوَّع بتنوُّع الفنون، وتتعدَّد بتعدُّد الفنّانين وطرائقهم الإبداعية، ومستويات مواهبهم. لكن ينبغي تمييز الأسلبة من الأساليب: الأسلبة هي المبدأ العام في تنسيق المواد للحصول على الشكل المُنسجِم كالقولبة والتنقية... والأساليب هي طريقة كلّ فنّان في تطبيق هذا المبدأ. غير

أنَّ غاية الأسلبة والأساليب واحدة: خلْق الجوّ الشعوري عند المُتلقّي.

ائتلاف دلالي (isotopie): مبدأ شديد الأهمية في تنسيق وحدات المعنى والشكل داخل الحقل الدلالي حيث تأتلف الأجزاء فيما بينها مُكوِّنة وحدة الكُلّ. وليست غاية هذا المبدأ البحث عن «التشاكُل» أو «التماثُل» بين هذه الأجزاء، كما توحي ترجمة هذه الكلمة المُنحدرة من الفيزياء (isotope = نظير/ مثيل/ شبيه)، وإنّما غايته كشف أسرار تأليف العمل الفنّي، والخيارات التي اتّخذها الفنان في تركيب الأجزاء على نحوٍ مُتناغِم مُنسجِم. وإذا قام الفنّان بخلق انزياح ما لِيخرُج قصداً عن قواعد الائتلاف، يكون قد اشتغل وفق مبدأ آخر هو التنافر الدلالي (allotopie) مثلما نرى في لوحات الكاريكاتور مثلاً. ومن المعروف أنَّ الفنّ لا يقتصِر في بناء حقوله الدلالية على تأليف العناصر المتلائمة، وكثيراً ما يخترِق الانتظام بعناصر مُتنافرة ليُؤثِّر في المُتلقِي بشكلٍ مُختلِف: يضرب لنا المؤلِّفون مثالاً على ذلك لوحة «**الانتهاك**» لِماغريت (Magritte) (1934)، حيث يوضَع ثديان في مكان عيني المرأة، وحيث تُخِلّ عملية الانزياح هذه بالتنسيق الذي يتطلَّبه الائتلاف الدلالي.

بلاغة التواصل المرئي (réthorique de la communication visuelle): تأسيس نظري يرمي إلى كيفية اشتغال المنظومات البلاغية داخل السيميائية، وإلى أيّ مدى يُمكن تطبيقها على الإيقوني والتشكيلي. وقد بيَّن المؤلِّفون أنَّ بلاغة التواصُل المرئي، إذ تُفيد من البلاغة اللسانية، تدرس الانزياح (l'écart) المكاني الذي يتحقَّق في الملفوظين (l'énoncés) الإيقوني والتشكيلي اعتماداً على الدرجة المُدرَكة (le degré perçu) والدرجة المُتصَوَّرة (le degré conçu): ففي مُلصَق ماكس إرنست مثلاً، وهو رأس عصفور على جسد طفل،

يُمثِّل رأس العصفور الدرَجة المُدرَكة التي نراها، على حين أنَّ رأس الطفل (غير الحاضر في المُلصَق) الذي يوحي به جسَده، يُمثِّل الدرجة المُتصوَّرة. وهكذا يُخصِّص المؤلِّفون حيِّزاً واسعاً لكي يتفحّصوا بالتفصيل العلاقة الدقيقة بين الدرجة المُدرَكة والدرجة المُتصوَّرة ضمن إطار التواصُل المرئي.

جوٌّ شعوري (éthos): لكُلّ عمل فنِّي صدى في ذات المُتلقِّي الذي يدخل عالَمه. ولكنَّ هذا الصدى لا يمكن أن يوجَد إلا من خلال إدراك العلاقات الداخلية في هذا العمَل. وهذا ما يُسمَّى بـ «المقروئيّة» (la lisibilité) التي تُحقِّقها الأسلبة حين تُتيح للمُتلقِّي أن يفهم تركيب الشكل، وتكوينه، كمزج الألوان وتوزيعها في اللوحة، وانسياب الخطوط أو انكسارها في الرسم، وتعبيرية الخطوط المحيطية للكتلة في النحت، ووظيفة الأشكال الهندسية كالمُربَّع والدائرة، وتداخلاتهما في العمارة... إلخ. ذلك أنَّ مدلول التشكيلات المُحصَّلة نتيجة الأسلبة يعتمد إلى حدٍّ كبير على مُشاركة المُشاهد في تأويل العلامة: فهو - كما يقول مؤلِّفو الكتاب - «يُمكن أن يرى الفانتازيا في مُربَّع ألوان المعماري ما بعد الحداثي تنساب في إيقاعٍ من النوافذ»، كما أنَّه قد يجِد «العُنف في الألوان الحمراء التي تُعَاكِس تدرُّجية لوحة نابوليون». ممّا يعني أنَّ لكُلّ إجراء فنِّي أو تقني في العمل الفنِّي أثره في المُشاهد، فللإطناب أثر، وللإيجاز أثر ثانٍ، وللإضافة أثر ثالث. ومن ثَمَّ يقسِم المؤلِّفون الجوّ الشعوري إلى ثلاثة أقسام:

1- الجوّ الشعوري النووي (l'éthos nucléaire) الذي تُميَّز فيه ثلاثة مظاهر: إدراك البلاغية، أي إدراك الخطاب ذاته (توضيح الجانب النابض للعلامات)، وإدراك مرونة الشكل (أي مُقاومة الشكل لتقويضه كما يحدُث حين يلعب الفنَّان باستقامة خطوط المُربَّع أو

بانحناء خطوط الدائرة؛ إذ يتفادى تقويضهما من خلال اللعب على المرونة)، وإدراك المُتغيِّرات بإهمال الخطوط التي تُعارِض المُربّع والدائرة لصالح الخطوط المشتركة بينهما (الاحديداب، قفل المُحيط، سطح مُتساوٍ تقريباً، مستوىً عالٍ من التناظر).

2 - **الجوّ الشعوري التكويني (l'éthos synnome)** الذي ينتج عن إدراك العلاقات الداخلية بين الأجزاء التي حقّقت مرونة الشكل، وتكامُلَه، وتناغُمه.

3 - **الجو الشعوري المُستقِلّ (l'éthos autonome)** الذي ينتج عن توضيح اللامُتغيِّرات، وهو يتّصل تحديداً بالمُربَّع والدائرة. فهذان الشكلان الهندسيّان بسيطان ومُستقِرّان في ذهن المُتلقِّي، ووجودهما المُسبَّق قويٌّ على العبارة السيميائية. لذا فإنَّ أيَّ تلاُعبٍ بهما، وأيّ مساس بخطوطهما سيؤثِّر في ذات المُتلقِّي تأثيراً أقوى من المساس بأشكال أقلّ استقراراً كمُثمَّن الأضلاع مثلاً.

علامة مرئيّة (signe visuel): كيان تُشكلّه العناصر الثلاثة التي هي الدالّ، والمدلول، والمرجع .وهي تقوم بدور الوسيط بين الإنسان ومحيطه. ذلك أنَّ الإنسان، في تجربته المعرفية، لا يُدرِك الأشياء مُباشرةً، بل يُدركها من خلال التّمثيل (la représentation) بالعلامات، وبالأشكال الرمزية التي تجسِّدها. ويقسم مؤلِّفو هذا الكتاب (من مجموعة «مو» (Groupe μ)) العلامة المرئية إلى ثلاثة أقسام:

1- **العلامة الإيقونية (le signe iconique)** القائمة على علاقة المُماثلة أو التشابه بين شيئين، أو على حضور الشيء على العلامة، كأن نجِد ركوة على شكل قِطّ، أو سِواراً على شكل أفعى

2- **العلامة التشكيلية (le signe plastique)** القائمة على إنتاج دلالات مجازية أو إيحائية ليس الأساسيّ فيها حضور الشيء في العلامة أو المُشابهة، بل العلاقات الرمزية، والاستعارية، والكنائية.

3- **العلامة الإيقونية - التشكيلية (le signe icono-plastique)** التي تجمع، في إنتاج الدلالة، بين المُشابهة والعلاقات المجازية.

تُكوِّن هذه الأنواع الثلاثة للعلامة موضوع بلاغة الصورة (la rhétorique de l'image) التي يسعى المؤلِّفون إلى تأسيسه.

استناداً إلى ذلك، تكون العلامة سيرورةَ تطوُّر الدلالات، وهي بذلك مُرادِفة لسيرورة فِعل الدلالة وحركتها، أي لما يُدعى بالـ sémiose: الفعل الذي يؤدي إلى إنتاج الدلالة وتداولها.

وظيفة تكوينية (fonction synnome): هذه الوظيفة هي التي تولِّد أثر العمل الفنِّي في المتلقِّي أو المُشاهِد. لذا تُشدِّد نظرية جمالية التلقّي على المُشاركة الفعّالة للقارئ أو المُشاهد في خوض تجربة تذوُّق ما تنطوي عليه الفنون من إبداع التكوين المُتكامل على مستوى الأجزاء الداخلية للشكل، وتكامُلها، وانتظامها، وإيقاعها المُتناغِم. فالوظيفة التكوينية المتنوّعة ذات أثر كبير في إغناء الشعور الجمالي عند المتلقّي؛ لأنَّ التكوين يفتح في كُلّ فنٍّ أبواب التخيُّل والابتكار، فتكوين النصّ الأدبي ذاته يتبايُن بين الشعر والرواية والمسرح، كما أنَّ تكوين الكتلة في فنّ النحت يختلِف عن تكوينها في فنّ العمارة، وتكوين اللوحة التعبيرية يختلِف عن تكوين اللوحة السريالية أو الانطباعية. وهكذا يخلق كلّ تكوين صداه الخاصّ في ذات المتلقِّي. وإذا ما أضفنا الأسلوب الذي يتّبعه كُلّ فنّان ويُتميَّز به عن سِواه، تجلَّى غنى هذه الوظيفة وتنوّعُها.



ثبت المصطلحات

إبعاد	abduction
أبوليني (النزعة الفنية والجمالية)	apollinien
إتباع فوقي	superordination
أحادية اللّون	monochromie
إحالة	référence
إدراك	perception
استبدال	commutation
استعارة	métaphore
استقرار مُتعدِّد	multistabilité
إسقاط	projection
أسلبة	stylisation
إضفاء قيمة تسبيقية	prégnance
أطروحة مضادّة	antithèse
إطناب	redondance
إعادة تقويم/ إعادة قراءة	réévaluation

eidétique	أمثل (إيدوسي)
anthropologie	إناسة/ أنثروبولوجيا
impressionnisme	انطباعيّة
réflexivité	انعكاسية
disjonction	انفصال
primat endogène/ exogène	أوّلية داخلية المنشأ/ خارجية المنشأ
rythme	إيقاع
icono-plastique	إيقوني - تشكيلي
iconicité	إيقونية
isotopie	ائتلاف دلاليّ
baroque	باروك
rhétorique	بلاغة
structure	بنية
structuralisme	بنيوية
oscillation	تأرجح
indication notificative	تأشير معياري
tangram	تانغرام (لُعبة المُربِكة الصينيّة)
contraste	تباين
permutation	تبديل
homogénéité	تجانس
abstraction	تجريد
dématérialisation	تجريد من المادّة

métagraphe	تحرير النص
analytique	تحليلي
homothétie	تحول هندسي داخليّ
pragmatique	تداوليّة
camaïeu	تدرجية اللون الواحد
rotation	تدوير
coordination	ترابط
hiérarchisation	تراتُب
alignement	ترتيب
syntagme	تركيب
isomorphisme	تشاكل
figure rhétorique	تشكيل بلاغي
anamorphose	تشويه/ صورة مشوهة
figuration	تصوير
lavis	تصوير مائي
hachure	تظليل
métalepse	تعريض بلاغي
dénotatum	تعيين
designatum	تعيين/ تسمية
opposition sémiotique	تقابل/ تعارض سيميائي
compartimentage	تقسيم إلى حُجرات
scrutation locale	تقصّي محليّ

تكعيبية	cubisme
تكوين العلامات	sémiogenèse
تكوينيّ	synnome
تلفّظ	énonciation
تمفصل/ تقطيع	articulation
تناظر	homologation
تناظر	symétrie
تنافر	hétérogénéité
تنافر دلالي	allotopie
تناقض ظاهريّ	oxymore
تنضيد	typographie
تنظيم داخليّ في العمارة	umraum
توافُق/ مطابقة	conformité
توجه	orientation
توسط	médiation
توليف/ تأليف	synthèse
ثلاثية الأبعاد	tridimensionalité
ثنائية الأبعاد	bidimensionalité
جانبية (سيطرة جهة من الجسم على الأخرى)	latéralité
جنس بشري	anthropos
جو شعوري	éthos
حركيّ	cinétique

حس متزامن (محاسة تداعي المعانيّ)	synesthésie
خزف مزخرف	faïence
خط تشكيلي	trait plastique
خطية	linéarité
خيال/ صورة ظلية	silhouette
دال	signifiant
دلالة	signification
دلالية	sémantisation
دلالية معنوية	sémique
رسم بياني لوني	diagramme chromatique
رسم زيتي	peinture
رَسْم مؤطّر	vignettage
رمزيّة	symbolisme
رؤية	vision
زُجاج مُذهَّب أو مُفضَّض	églomisé
زجاج ملّون	vitrail
سرياليّة	surréalisme
سلوكية	behaviourisme
سيميائية	sémiotique
شبكي	rétinex
شبكية	pigment
شكل إدراكي	forme perceptive

archi-forme	شكل أعلى
forme plastique	شكل تشكيلي
forme sémiotique	شكل سيميائيّ
code	شيفرة
hyperbole	صورة مجازية
empâtement	طبقة لونية (تعجين)
microtopographie	طوبوغرافيا صغرى
translocal	عابر للمحلّي
irréversibilité	عدم قابلية الانعكاس/ لامعكوسيّة
écart	عُدول/ انزياح
aléatoire	عرضي
réversibilité	عكوسية
relation rhétorique	علاقة بلاغية
signe	علامة
bionique	علم الأحياء الإلكتروني
syntaxe	علم التركيب
urbanisme	علم العمران المعمار
topologie	علم المكان/ طبولوجيا
sémiotricité	علممة
opération rhétorique	عملية بلاغية
verticalité	عمودية
physiognomonie	فراسة الوجه

فصاحة	elocutio
فضائيّة/ مكانيّة	spatialité
فعل إشاري	sémiosis
فن التصوير	photographie
فنّ التصوير (سديمي المحتوى)	nébuleuse de contenu
فن العمارة	architecture
فنّ فراسة الخطّ	graphologie
فيزيولوجيا	physiologie
قافية	rime
قشرة دماغية	cortex
قصور حراري	entropie
قطع ناقص	ellipse
قواعد توليديّة	grammaire générative
قوّة محرّكة	motricité
كاريكاتور	caricature
كاشف الزخرف	détecteur de motif
كلانية	holisme
كناية	métonymie
كيان أعلى	surentité
لامتغير	invariant
لبس	ambiguïté
لحمة	trame

linguistique	لسانيات
ethnolinguistique	لسانيات إثنيّة
métalangage	لغة واصفة
tactilité	لمسية
toile	لوحة قماشية
chromatique	لوني
matière sémiotique	مادّة سيميائيّة
matière phénoménologique	مادّة ظاهراتيّة
matière texturale	مادّة نسيجيّة
matérialité	مادّية
variante libre	متغير حرّ
trope	مجاز لفظي
synecdoque	مجاز مرسل
mimesis	محاكاة
onomatopée	محاكاة الأصوات
déterminant	محدِّد
analyseur chromatique	مُحلِّل لونيّ
axe sémiotique	محور سيميائي
signifié iconique	مدلول إيقوني
signifiance	مدلولية
sémantisme	مذهب دلالي/ مدلولية
référent	مرجع

مزدوج درجة الإشراق	double-tone
مسترسل	continu
مستوى إيقونيّ	plan iconique
مُسند	prédicat
معرفة إدراكية	cognition
مقايسة	commensurabilité
مقروئية	lisibilité
مُكرم/ عُقَد مفتولة (في الصياغة، أو في النسيج)/ مكرمية الحجاب	macramé
ملاءمة	accommodation
ملصق إعلانيّ	affiche
ملفوظ	énoncé
ملمح/ سمة سيميائيّة	trait sémiotique
مماثلة ذاتية	autosimilitude
مناصرة بلاغية	panrhétoricité
منظور	perspective
منظومة/ نظام	système
موازنة صوتية ـ دلاليّة	parallélisme phonético-sémantique
ميتا بلاسما	métaplasme
نحت	sculpture
نحتيّ (تمثاليّ)	statuaire
نزع الإشباع	désaturation

نزعة الحمية والقوة	dyonisiaque
نسيج	texture
نظرية الغشتالت	Gestalt
نقد الفن	critique d'art
نموذج أعلى/ طراز	supratype
نموذج مُرافِق	cotypie
نوويّ	nucléaire
وحدة	unité
وحدة تصنيف	classème
وحدة دلالية واصفة	métasémème
وحدة سيميائية	sémiotique
وحدة شكلية صغرى	formème
وحدة صوتية/ فونيم	phonème
وحدة لونية صغرى	chromème
وحدة مركزية	concentricité
وحدة مُعالجة حسيّة	processeur sensoriel
وحدة المعنى/ سيمة	sème
وحدة نسيج	texturème
وسيط ثالث	tiers médiateur

الفهرس

- س -

- ش -

- ص -

- ع -

ـ غ ـ

ـ ف ـ

ـ ك ـ

ـ ن ـ

ـ هـ ـ

بحثٌ في العلامة المرئية

من أجل بلاغة الصورة



- أصول المعرفة العلمية
- ثقافة علمية معاصرة
- فلسفة
- علوم إنسانية واجتماعية
- تقنيات وعلوم تطبيقية
- آداب وفنون
- لسانيات ومعاجم

منذ أمدٍ بعيد يُقال إنّ الصورة المرئية هي لغة. ولكن أليس كل هذا مجرد شعارٍ؟ هل لها تركيب نحوي؟ هل تكتب؟ هل لهذه اللغة كلمات؟ هل تقسم إلى لغات؟ هل يسمح هذا اللعب على الأشكال والمعنى بأن ندعوه بلاغة؟

هذا البحث في العلامة المرئية هو المحاولة الأولى لوصف القواعد العامة للغة الصورة، مستعيناً بأمثلة من ثقافات العالم أجمع، ومن الماضي كما من الحاضر.

أهمية الكتاب أنه يحمل إلى النسق الثقافي العربي نظرية جديدة، يقوم منطقها على ربط الفن بالاكتشافات اللسانية الحديثة. فكما يتمّ التواصل مع النص الأدبي من خلال العبارة وبلاغتها، يتم التواصل حسب جماعة مو (μ)، مع اللوحة، أو المنحوتة، أو الصورة، بالعبارة وبلاغتها.

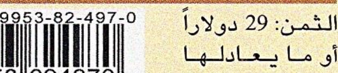
مجموعة مو (μ): تجمّع أساتذة يعمل في نطاق جامعة لييج في بلجيكا، تميز بأبحاثه المرتكزة على تداخل الاختصاصات، بهدف إيجاد إطار نظري يجمع بين البلاغة، والشعرية، والعلاماتية، ونظرية التواصل اللساني والمرئي.

سمر محمد سعد: تحمل دكتوراه في الأدب الفرنسي، متخصصة في طرائق تدريس اللغات والثقافات، لها مجموعة من الأبحاث والدراسات المنشورة في دوريات فرنسية.



المنظمة العربية للترجمة

الثمن: 29 دولاراً
أو ما يعادلها



ISBN 978-9953-82-497-0
9 789953 824970